LUIS CERNUDA

PENSAMIENTO POETICO EN LA LIRICA INGLESA

(SIGLO XIX)

IMPRENTA UNIVERSITARIA

Google

PENSAMIENTO POETICO

EN LA

LIRICA INGLESA

(SIGLO XIX)

Digitized by Google

LUIS CERNUDA

PENSAMIENTO POETICO EN LA LIRICA INGLESA

(SIGLO XIX)

IMPRENTA UNIVERSITARIA
México, 1958

Digitized by Google

Derechos reservados ©
por la
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria
Villa Obregón, D. F.

Primera edición: 1958

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL
DE PUBLICACIONES

•

Printed and made in Mexico.
Impreso y hecho en México
por la
Imprenta Universitaria.
Bolivia 17 México, D. F.

Digitized by Google

PREFACIO

El tema de este libro no es propiamente la poesía inglesa, sino, como su título indica, las ideas que acerca de la poesía expusieron los poetas ingleses. Dichas ideas, durante los períodos históricos que vamos a comentar, no se derivan de aquellas artes poéticas, clásicas o clasicistas, conocidas de antiguo por los lectores de lengua española, sino que son fruto de la experiencia personal; a los poetas ingleses les ha interesado siempre, acaso más que a los de otros países, reflexionar sobre las cuestiones concernientes a la esencia íntima del arte que practicaban y, por lo tanto, sus reflexiones son consecuencia del uso de la poesía.

Dada la vastedad del tema, la exposición de tales ideas poéticas se ha limitado, acaso arbitrariamente, a un siglo único de la lírica inglesa: al siglo XIX. *No es que sea época excepcional, porque la riqueza y variedad de la poesía inglesa en cada una de sus épocas no tiene igual en literatura alguna; en ella las épocas se suceden sin esos períodos muertos que en otras ocurren. No bien conocida por los lectores extranjeros, pocos se dan cuenta de que la poesía inglesa es una de las glorias mayores del arte occidental, juntamente con la escultura griega, la pintura renacentista italiana, la música y la filosofía alemanas de la segunda mitad del siglo* XVIII *y la primera del* XIX.

La dificultad principal, o una de las dificultades principales que el autor ha tenido para la composición de este libro, fue la carencia de obras que trataran en español de temas análogos o relacionados con el suyo,

Digitized by Google

debiendo adelantarse por un campo no cultivado entre nosotros.[1] *Es verdad, por otro lado, que la bibliografía del tema en lengua inglesa es rica en extremo, abundando los estudios críticos y biográficos, tanto sobre los poetas nacionales más conocidos como sobre los menos conocidos; aunque desgraciadamente, por no haber tenido a su alcance una biblioteca bien provista, al autor sólo le fue posible manejar número limitado de aquellas obras. Lo cual hace tanto mayor su deuda para con los críticos e historiadores cuyos trabajos pudo estudiar.*

El autor desea también indicar que la composición de este libro fue consecuencia de sus circunstancias; es decir, que es obra voluntaria más bien que fatal. No obstante, su amor y su admiración ya antiguos hacia la poesía inglesa le hicieron agradable la tarea, o al menos el trabajo le alivió esa sensación de desempleo e inutilidad que agobia al poeta en nuestros tiempos. (Sólo la experiencia poética , y, sobre todo la expresión de la misma, pueden deparar al poeta la certeza íntima de su propia necesidad, y ambas son igualmente breves y raras.)

México, D. F., 1957.

---

1 La parte referente a la poesía inglesa, en la *Historia de las ideas estéticas*, de Menéndez Pelayo, no sólo descubre en su autor desconocimiento completo del tema que trata, sino, cosa aún más grave, falta también completa de gusto y entendimiento poéticos, lo cual, en un historiador literario de su importancia, es defecto inexcusable.

Digitized by Google

I

DE 1800 A 1830

Digitized by Google

FONDO HISTORICO DEL *ROMANTIC REVIVAL*

Los primeros treinta años del siglo XIX constituyen un período conocido en la historia de la literatura inglesa bajo la denominación de *romantic revival*, período cuyos límites quedan marcados tanto por su desarrollo literario propio como por las influencias filosóficas, políticas, sociales y económicas de la época. Desde el punto de vista literario el período se abre hacia 1798, fecha de la publicación de las *Lyrical Ballads*, obra conjunta de William Wordsworth y S. T. Coleridge, y puede cerrarse hacia 1834, fecha de la muerte de Coleridge, cuando ya han desaparecido Keats, Shelley, Byron y Blake, y de entre los poetas más importantes del período sólo quedan, como supervivientes hasta la mitad del siglo, Wordsworth y Walter Savage Landor.

Los años que median entre la Glorious Revolution (1688), que destrona a James II, hasta el Great Reform Act (1832), ven el nacimiento de la Inglaterra moderna. En esos años la literatura inglesa aparece sobre un fondo de mutaciones rápidas en diversos órdenes de la vida: durante el siglo XVIII los inventos comienzan a tener importancia en el desarrollo de la economía nacional; para financiar tales inventos, así como el comercio al cual servían, hacía falta nuevo sistema bancario, y para usar del mismo había que organizar nueva política económica. No aludamos a la necesidad simultánea de nuevo sistema de transportes, ni al crecimiento de las ciudades fabriles del norte,

Digitized by Google

ni al éxodo de la población del campo a los núcleos urbanos, circunstancias todas que alteran la vida y la sociedad inglesas y conducen al Great Reform Act ya mencionado, el cual otorga representación parlamentaria a las ciudades nuevas y libera a la clase media.

Hasta 1815 (fecha de la batalla de Waterloo) el esfuerzo nacional se había dirigido a luchar contra la revolución francesa y el imperio napoleónico; después de 1815 la situación cambia: la reacción *tory* ya no tenía sentido y debía abandonar sus pretensiones de defender el patrimonio nacional. Frente a esa reacción luchan tanto las fuerzas políticas liberales como las literarias; de ahí el espíritu de rebelión moral observable en este período, negándose a aceptar la tradición como un todo y criticando la actualidad, regida por los privilegios ancestrales y el miedo al progreso.

Los años siguientes a la batalla de Waterloo trajeron desengaño amargo a quienes esperaban, con la derrota de Napoleón, ver el comienzo de una época de libertad y de justicia. Lejos de eso la paz fue la señal para una reacción contra toda libertad interior o exterior; la Triple Alianza primero, entre Rusia, Prusia y Austria, seguida luego por la Cuádruple Alianza, en la cual entraba además Inglaterra, se dedicaron ambas a impedir por toda Europa el desarrollo de las ideas liberales, así como a doblegar, en beneficio de los reyes, toda aspiración popular a intervenir en los asuntos nacionales.

A pesar de tantas nuevas ventajas materiales, la situación era mala: los recursos se habían agotado con la guerra; el trabajo manual no se adaptaba todavía

Digitized by Google

al incremento de las máquinas; las leyes mantenían los precios elevados; y con severidad igual se castigaban los motines de hambrientos y los intentos de libertad de expresión, sobre todo en cuestiones religiosas, ya que la religión, según acostumbra, no por vez primera, ni por última, se aliaba a las fuerzas reaccionarias.

La unidad anterior de la sociedad ya no existía; la tradición iba cayendo bajo el peso de una compleja economía nacional; los latifundios crecían, al mismo tiempo que los campesinos perdían las tierras que antes poseyeran, así como sus derechos a las comunales, convirtiéndose en asalariados; la industria doméstica, que suplementaba los ingresos particulares, perdía valor e iba siendo sustituída por fábricas. La situación del trabajador era cada día más precaria, mientras subían las rentas de los terratenientes, en cuyas propiedades, además, se descubrían a veces yacimientos minerales. Las clases altas parecían tener que enfrentarse, más pronto o más tarde, con la revolución; en cuanto a las clases menesterosas, cualquier cambio ofrecía para ellas posibilidades mejores que la situación por la que atravesaba. La clase media entraba en escena, dispuesta a apoderarse de lo que por herencia le pertenecía.

Las transformaciones indicadas ocurren, innecesario es decirlo, en terreno ajeno al arte: la expansión industrial y comercial, con sus miras utilitarias, era mayor cada día, y de otra parte la enseñanza religiosa del metodismo y evangelismo infiltraba en sus adeptos, principalmente de la clase media, la hostilidad al arte. Hasta entonces el mecenazgo regio, de la aristocracia, de los banqueros y hasta de ciertos industriales, había

Digitized by Google

suplido la falta de atención artística de la burguesía; así Coleridge se libra de tener que ejercer como pastor unitario gracias a la ayuda de los hermanos Wedgwood, lo mismo que Wordsworth se libera en 1795 de la necesidad de ganarse la vida, gracias a un legado de su amigo Raisley Calvert.

Pero en la época que comentamos tal estado de cosas va a cambiar: cuando en 1832 se trataba de fundar una Royal Society of Literature, y se solicita para ella el favor del ministro George Canning, éste responde: "Mi opinión, igual a la del Dr. Johnson, es que el personaje múltiple llamado Público resulta, después de todo, el mecenas mejor de la literatura y de la erudición." Los árbitros de las letras no eran ya la Corte ni la nobleza, sino los empresarios de teatros y los editores de libros, mediando entre autores y público. Esa situación nueva no era entonces, sin embargo, desfavorable al escritor, pues así como comerciantes e industriales veían ante ellos un mercado sin límites, los editores consideraban su negocio con optimismo igual, y trataban generosamente a los autores. Al finalizar el siglo XVIII, un librero dijo que el número de libros vendidos entonces era cuatro veces superior al de los vendidos veinte años atrás.

Ese es el ambiente donde crecen y se forman los poetas cuyo pensamiento debemos comentar. En circunstancias históricas como las expuestas, ¿a quién hablaba el escritor? Este no se dirigía ya a una comunidad, ni podía ser inteligible a sus lectores; más bien parecía hablar, como individuo aislado o como miembro de un grupo, en nombre de ciertas ideas filosóficas y políticas. La mayoría de estos poetas son mora-

Digitized by Google

listas y no ocultan su propósito de mejorar, corregir y reformar, tratando de hallar en la naturaleza humana, y sobre todo en la vida imaginativa, nuevas creencias sustentadoras. El poeta no es sólo un poeta, sino el intérprete de la creación; de ahí que la mayoría de ellos adopten una posición metafísica y una posición política.

La tendencia dominante de la filosofía inglesa ha sido siempre empírica más bien que especulativa, y precisamente el aspecto especulativo de la misma se manifiesta mejor en la poesía que en la filosofía nacionales. Dicho pensamiento es crítico, receloso ante la elaboración de sistemas metafísicos, aliado de la investigación científica y de las cuestiones políticas y éticas en las que haya latente algún interés práctico. Tres filósofos, Locke, Berkeley y Hume, tuvieron influencia principal, al menos sus ideas formaron un fondo común ante el cual reaccionara, ya favorablemente, ya en sentido contrario, el pensamiento de estos poetas.

John Locke (1632-1704), apologista de la revolución inglesa e intérprete de la tendencia científica nacional representada por Newton, es el nombre más importante de la filosofía británica moderna. Sus *Two Treatises on Government* (1690), además de ser una justificación de los sucesos de 1688, contienen los principios de la democracia contemporánea. Su *Essay concerning Human Understanding* (1690) es una teoría del conocimiento, que desdeña igualmente la teología y las elucubraciones metafísicas. Al considerar el progreso científico representado por Newton, Boyle y otros, hallaba Locke que, en contraste con el mismo, la situación de la filosofía no era nada satisfactoria.

Digitized by Google

Ello se debía al método defectuoso de atacar los problemas, sin haberse preguntado antes si el entendimiento humano era capaz de lo que se exigía de él; y en eso consiste la obra de Locke, en hacer una revisión del conocimiento humano, lo cual, a pesar de su modestia aparente, constituye el problema inicial de la filosofía, para explicar y justificar su propia actividad.

Locke comenzaba por asumir que, si se quiere apreciar la capacidad del entendimiento humano, hay que estudiar cómo opera; es decir, hay que estudiarlo desde el punto de vista psicológico, operación que es visible por introspección, de manera que basta con adoptar el simple método histórico de observar el pensamiento propio y anotar lo que en él se ve. Las ideas surgen en la mente a través de los sentidos, convirtiéndose en objeto de pensamiento y, por procesos varios de distinción, combinación, abstracción e inferencia, se construye así un sistema de conocimiento. Conocimiento verdadero, certidumbre, sólo es posible dentro de un campo reducido: tenemos certeza de la verdad de las proposiciones matemáticas, de nuestra existencia (por contacto directo), de la existencia de Dios (por deducción de la nuestra); pero de modo paradójico niega Locke que poseamos conocimiento del mundo natural, ya que no tenemos con él contacto directo, sino sensaciones, las cuales creemos producidas en nosotros a través de los sentidos, y como éstos están sujetos a la ilusión, no podemos tener certeza respecto a la existencia de una cosa particular, ni por tanto del conjunto del mundo físico.

Digitized by Google

George Berkeley, obispo de Cloyne (1685-1753), acepta aquella posibilidad de conocimiento que Locke rechaza y lleva hasta el límite las conclusiones del mismo. Nuestras sensaciones no son efectos producidos en nosotros por un mundo independiente con el que no tenemos contacto directo, sino que dichas sensaciones proceden del mundo real, el único que existe; un mundo de cualidades sensibles, de agrupaciones complejas, producidas en nuestra consciencia por acción de Dios. Y si la naturaleza no es sino sucesión de percepciones originadas en nosotros por Dios, las leyes de la naturaleza son el plan de acción de Dios, y esas reglas o leyes son las que descubre la ciencia.

Pues existir, en la naturaleza, significa ser percibido o perceptible, ¿qué puede decirse entonces de ciertas teorías científicas que pretenden ser entidades reales, cuando por su naturaleza misma nunca pueden ser percibidas? Por eso rechaza Berkeley, entre otras teorías, la doctrina del espacio absoluto y del movimiento, base de la física newtoniana. Su consciencia religiosa le llevaba a la metafísica especulativa, elaborando un sistema de tipo platónico o neoplatónico: el mundo natural es manifestación del carácter de su creador, en cuya mente existe el arquetipo eterno de las ideas, cuyo reflejo son aquellas que él imprime en nuestros sentidos. Mensaje suyo es el mundo perceptible, en lenguaje de cosas sensibles, mensaje que estudia la ciencia, así como la metafísica lee su texto. Este aspecto del pensamiento de Berkeley no tuvo consecuencias en la filosofía inglesa, pero sí lo tuvo, y grande, en la poesía: Blake Coleridge, Shelley, con-

Digitized by Google

tinúan en su poesía el pensamiento metafísico de Berkeley.

La tarea de Locke también la continúa David Hume (1711-1776). Su *Treatise of Human Nature* (1739-1740) insiste en que todo conocimiento depende de una investigación previa acerca de la naturaleza del pensamiento que conoce; de ahí que la psicología sea base de todas las ciencias. Según Hume, era necesario dar una base al conocimiento humano, introduciendo en psicología el método experimental, ya usado en la ciencia física. Para él todo pensamiento procede de una sensación; el pensamiento se compone pues gracias a un proceso de recuerdo y de combinación, proceso verificado según las leyes de la memoria y de la asociación, sometido a las contingencias de la experiencia, sin actividad racional de selección y control. Tal proceso de asociación constituye el pensar, y por medio de él obtenemos las ideas fundamentales que significan el mundo.

La idea de un fenómeno trae consigo la de los demás, y así asumimos, sin base lógica, que los fenómenos se repiten en el mismo orden, y aquella presión que nos lleva de un fenómeno a otro la transferimos al fenómeno mismo, asumiendo también que un acontecer presiona a otro para que ocurra. De tal manera adquirimos la idea de causalidad, aunque en realidad sólo tenemos la ilusión de ella; otra ilusión es la de la unidad sustancial del yo, cuando, si examinamos de cerca nuestra mente, sólo hallaremos una multitud de impresiones e ideas producidas y asociadas según las leyes del pensamiento. El yo es un grupo de aconteci-

Digitized by Google

mientos psíquicos, sin huella ninguna de unidad profunda.

Según ese escepticismo las ideas de sustancia y de causalidad no tienen base lógica, y en último análisis tampoco la tienen nuestras ideas acerca de nosotros mismos, y así el mundo se deshace, y la filosofía, que pretendía dar base sólida a nuestras creencias, se convierte en investigación de la impotencia de la razón humana. Otras fuerzas intervienen, sin embargo, y dominan una situación desesperada, confiándose a las mismas la dirección de la vida: "La razón es y debe ser esclava de las pasiones". Por eso el *Treatise of Human Nature* estudia las pasiones y el desarrollo de la vida moral; y por eso también es Hume el fundador de la escuela utilitaria de filosofía moral, que postula como prueba única de la bondad o maldad de un acto la cantidad de felicidad que pueda deparar. Esa es la filosofía de la experiencia, que considera la psicología como regida por dos principios gemelos de asociación y hedonismo, a la imaginación y al pensamiento como asociación de ideas y a la acción como búsqueda del placer y escape al dolor.

Con Adam Smith (1723-1790), Jeremy Benthan (1748-1832) y James Mill (1773-1836) la psicología de la asociación se combina con la filosofía moral del principio del placer, con una economía política que asume cómo cada ser humano busca y debe buscar su ventaja particular y con una filosofía política que pide que el hombre tenga libertad para buscar su felicidad, con un mínimo de intervención por parte del gobierno y de las instituciones. Esa es la doctrina de los filósofos radicales, de la escuela manchesteriana y de la

Digitized by Google

revolución industrial; es decir: el fondo teórico que tanto influyó en las reformas legales e instituciones sociales inglesas de la época. Y ese es el fondo ideológico sobre el cual debemos proyectar las ideas de estos poetas del *romantic revival.*

Porque el movimiento poético romántico, saturado de ideas filosóficas, se rebela contra el sistema de pensamiento de Locke y Hume que hemos comentado sucintamente. Coleridge es quien formula las ideas del movimiento; seguidor de Hartley y discípulo de Hume, se halla bajo la influencia de Berkeley y del platonismo desde 1801, y alcanza la conclusión de que la filosofía experimental no podía explicar los hechos mismos de la experiencia. Hume llegaba a no darse cuenta de la unidad de la mente humana; y eso, precisamente, está en contradicción con la experiencia del poeta, ya que la asociación mecánica fortuita tampoco puede explicar el proceso creador de la imaginación, observado por Coleridge tanto en sí mismo como en Wordsworth. Entonces es cuando la lectura de Kant, Fichte y Schelling confirma las ideas aún no formuladas de Coleridge, proveyéndole del lenguaje técnico necesario para expresarlas. Y así elabora una teoría filosófica de la imaginación, que sin negar el mecanismo asociativo de Hume, aclara cómo dicho mecanismo está controlado tanto por la influencia de la interpretación racional como por la del sentimiento, influencias que se elevan al máximo en la imaginación creadora del poeta.

De acuerdo con el simbolismo de Berkeley, muestra Coleridge cómo el lenguaje no es simple mecanismo de signos, sino producto de la imaginación, dotado de vida y desarrollo propios, del cual depende el pensa-

Digitized by Google

miento hasta el punto que la lógica no puede completarlo sin la ayuda del estudio poético de la imaginación y el filológico del idioma. Coleridge seguía las líneas generales del pensamiento filosófico de Locke y Hume, pero a él, como a Berkeley, la consciencia religiosa le llevaba hacia la metafísica especulativa, en la cual su labor depende más bien de Kant y de Schelling. El modo como Coleridge labora su camino hasta llegar a Dios es afín con el de Kant, y su metafísica afín también con la del mismo, pareciendo casi una vislumbre de lo que hubiera sido la metafísica kantiana si los elementos platónicos, presentes en la de Coleridge, se desarrollasen en Kant libremente. Coleridge es prueba de que la vena idealista, poco perceptible en la filosofía inglesa, nunca está ausente de ella.

Precedido el período que estudiamos por la boga de la novela de terror (la *gothic novel*), con Robert Burns (1757-1796) y William Blake la personalidad vigorosa rompe al fin la convención tradicional: el primero gracias a la espontaneidad emotiva, el segundo gracias a la pureza original del lenguaje. Es cierto que Burns no pertenece propiamente al período, y que Blake, desconocido del público, iba creando durante él en silencio y oscuridad una obra de cuyo genio pocos contemporáneos se dieron cuenta. Como dijimos al comienzo, fueron las *Lyrical Ballads* las que marcan el principio de dicho período; pero éste no es homogéneo: de una parte, los valores literarios que Byron respeta (siendo como era admirador de Pope) son precisamente los mismos con los cuales rompen las *Lyrical Ballads*; de otra parte, los propósitos literarios de Shelley y Keats son distintos de los de Wordsworth y Co-

Digitized by Google

leridge. Dicha falta de homogeneidad la compensan con creces la variedad y la riqueza.

Es cierto también que la reacción representada por las *Lyrical Ballads* contra la escuela poética de Pope, así como contra la prosa de Swift y Addison, había comenzado antes de 1798, pero entonces es cuando la ruptura se hace evidente. La vida nacional inglesa, que había venido siendo en parte rural y en parte urbana, a medida que con la revolución industrial crecía la población en las ciudades, iba dejando los campos desiertos, entregados a la contemplación del poeta. Y esa contemplación es la nota original de Wordsworth, por lo que a temas se refiere, en las *Lyrical Ballads;* porque el interés de las mismas no consistía sólo en buscar expresión nueva, sino temas nuevos, lo cual aparece sobre todo en la visión de la naturaleza.

El siglo XVIII había considerado la naturaleza como materia bruta a la cual el arte daba forma; los poetas de que tratamos aman la naturaleza por sí misma y tal como es, sin necesidad de que el arte la informe. Precedentes de dicha actitud, y que por lo tanto ayudan a asegurarla, se hallan en el *Ossian,* de Macpherson, y en las *Reliques of Ancient Poetry,* de Percy, que demostraban ambos cómo había sido posible la poesía en épocas no "artísticas". Otra confirmación, esta vez indirecta, viene de Alemania, donde los teóricos del romanticismo exaltaban la *Volkpoesie,* obra de gentes que vivían en circunstancias "naturales"; es decir, primitivas y no civilizadas. Muestra de tal tipo de poesía era la balada.

Semejante ideal estaba en oposición con el de la literatura clásica, sobre todo con el de la literatura

Digitized by Google

griega. Los griegos sabían cuán difícil es crear una civilización, y era natural que la tuvieran en alta estima, lo cual se refleja en los caracteres mismos de su literatura: virtud de la disciplina, de la precisión en la forma. Los románticos, a quienes por su oposición al siglo XVIII pudiera llamárseles anticlásicos (según la versión latina del clasicismo), son más bien antilatinos. Tanto Wordsworth como Coleridge y Shelley recibieron una educación clásica, sobre todo Coleridge, que desde sus días de estudiante leía griego y latín, y pocos poetas ingleses, con excepción de Thomas Gray, estuvieron tan versados como él en literatura clásica.

Pero los románticos defienden su anticlasicismo con salvedades; así por ejemplo, Homero lo aceptaban como una especie de autor de baladas. Lo cual se decía, paradójicamente, en época cuando los lectores, aunque no fuesen eruditos profesionales, podían ya leer las obras de la literatura griega, cuya lengua, además, se enseñaba en las universidades con tanta facilidad (o dificultad) como el latín; la época también de descubrimientos importantes en la literatura y el arte griegos. Para quienes se interesaban en la poesía y en la filosofía, Grecia adquiría importancia esencial; fenómeno que se daba paralelamente en Alemania (recuérdese a Goethe y a Hölderlin, y a Leopardi en Italia), y por eso el romanticismo alemán e inglés tiene la energía y la delicadeza de que carece el romanticismo más tardío y más huero de Francia y de España. Entonces es cuando Lord Elgin lleva a Inglaterra su espléndido robo de mármoles griegos, que hoy son la gloria y el orgullo del Museo Británico; mármoles cuya hermosura supo entrever Keats, cuando apenas había en-

Digitized by Google

tonces quienes la reconocieran. Por Grecia muere Byron, y Shelley encuentra en Platón la fuente de su pensamiento idealista.

Los escritores y poetas de este período reciben como herencia, ya directa, ya indirectamente, un pensamiento rebelde, uniendo, a la intensidad de tono, la idea de libertad; al culto de la hermosura, el de la independencia y la justicia. Las *Lyrical Ballads*, marcando su comienzo, lo tiñen también con un colorido de idealismo poético y fe revolucionaria. La revolución francesa, la lucha de países diversos, Italia, Grecia, España, por recobrar su independencia o su libertad, eran temas ante los cuales no podían permanecer indiferentes. Así Byron, aunque consciente de las causas para el fracaso de la revolución francesa, no dejó de presentir en ella el comienzo de una época nueva; lo cual aclara su participación en la lucha de Italia y de Grecia por sus independencias respectivas, así como su escarnio hacia los gobernantes ingleses, que convirtieron la lucha contra Napoleón en oportunidad para volver a la opresión antigua.

Shelley, movido por su idealismo un tanto pueril, veía con optimismo grande un futuro "sin clases, castas, ni naciones". La revolución española de 1820 le inspira su *Ode to Liberty* ("Quisiera estar ahora en España", escribe en carta a un amigo), celebrando también la lucha de Italia y de Grecia por su independencia. En la otra lucha latente entre capital y trabajo, estaba al lado de los pobres: "Quería al pueblo y lo respetaba, por virtuoso y por sufrido, y por lo tanto más necesitado de simpatía que los ricos. Veía como inevitable el choque entre ambas clases sociales,

Digitized by Google

y se colocaba al lado del pueblo." (Nota de Mary Shelley a la edición de 1816 de los poemas de su marido.) En *The Mask of Anarchy* se refiere a la dependencia terrible en que se hallaba el trabajo no organizado frente al capital egoísta e irresponsable, indicando que lo peor no eran los males físicos del pobre, sino el estado mental que su pobreza misma producía en él. Creía que la libertad consiste en una suficiencia decorosa que proteja a todos y permita el desarrollo corporal y mental, así como también en una prudencia que deje a cada uno dueño de buscar su salvación espiritual sin entrometimiento clerical ninguno.

De ahí que tanto Byron como Shelley fueran en su día considerados como rebeldes, y si sus *affaires* conyugales respectivos dieron la ocasión para dejarles fuera de la convivencia social, la razón profunda era su misma rebeldía. Los tiempos podrán cambiar, pero cada nación conserva el privilegio sempiterno de castigar a sus rebeldes, aunque de manera diferente, con severidad igual. Inglaterra prefiere castigarlos con el ostracismo social (recuérdese, además de los casos ya mencionados de Byron y Shelley, el de Beckford), pudiendo en ocasiones más raras, si la provocación es excesiva (Wilde), llegar a juzgarles ante los tribunales.

Pero lo más característico del período acaso sea el descubrimiento gradual de un horizonte interior que va más allá de lo consciente, a cuya luz las cosas cobraban aquella magia que el hombre suele olvidar, en parte por desatención, en parte por costumbre. Dos notas, racionalista e individualista, le acompañan también: el racionalismo procede del siglo anterior y se adapta a la época nueva, ya que siendo ésta predomi-

Digitized by Google

nantemente comercial e industrial, debía examinar los hechos, así como las leyes que los rigen; el individualismo, porque caracterizada también la época por su actividad económica, y no teniendo la misma otra finalidad que el bienestar del individuo, debía por eso mismo vencer los obstáculos que hallaba en las costumbres y reglas del pasado. Dicho individualismo procedía en parte de la revolución francesa, pero también de la revolución industrial; y debe entenderse tanto en el buen sentido de la palabra como en el malo: en el bueno, porque los literatos y poetas del período confían en sus intuiciones y tratan de dar expresión fiel a lo que experimentaron; en el malo, porque cuando su trabajo es débil es porque su disciplina también es débil, ya que carecen de aquella que depara la aceptación de un sistema de valores, lo cual es, a su vez, consecuencia de haber perdido el sentido de pertenecer a una sociedad organizada.

A través de las obras literarias se afirmaba una y otra vez que el hombre ya no estaba seguro dentro de la sociedad en la cual vivía, y su figura era la del expulsado. Los caracteres poéticos dominantes eran los solitarios; ya obsesos, como el Ancient Mariner de Coleridge, ya desterrados, como el Childe Harold de Byron, ya buscadores de la muerte, como el Alastor de Shelley, ya de la hermosura, como el Endimión de Keats; el mismo Wordsworth, que aparecía entonces como la cima del esfuerzo imaginativo de todo un siglo, traza la figura del Wanderer, y muchos de sus personajes eran también solitarios (el mendigo, la abandonada, el pastor), siendo el primero en haber fijado su atención sobre el mundo de las excepciones

Digitized by Google

humanas. Hoy se habla de masas; lo que atraía a Wordsworth hacia el pobre era precisamente su soledad, porque aquellos a quienes las circunstancias colocaban más allá de toda ayuda posible apenas se daban cuenta de lo que hoy llamamos colectividad. Amontonado en las ciudades, el hombre sentía una forma de la soledad nunca experimentada: la soledad entre extraños. Mas si la sociedad resultaba ajena y remota a las aspiraciones del individuo, el hombre solitario era todavía un ser humano, a diferencia de lo que ocurre hoy, con todos los recursos de su "mente invencible".

Lo que principalmente diferencia la poesía del *romantic revival* con respecto a la poesía de los siglos anteriores es el papel que en aquélla desempeña la imaginación; si para los poetas anteriores la imaginación tenía importancia reducida y significación limitada, para los románticos la poesía era imposible sin la imaginación. Las obras de estos poetas la exaltan, liberándola de su tarea acostumbrada de comentarista al margen de la experiencia, y así lo trascendental sustituye a lo empírico y los sentidos parecen intensificarse y aumentar su capacidad de goce. Dicha creencia en el poder de la imaginación debe relacionarse con la actitud individualista, que ya indicamos antes como característica del período: estos poetas, al darse cuenta del maravilloso poder creativo de la imaginación, comprendieron que, al someterla a otros poderes intelectuales, se negaban a sí mismos el uso y el goce de una cualidad vital, así como también que la poesía se beneficiaba cuando la imaginación no hallaba ante sí obstáculo alguno.

Digitized by Google

La importancia de la imaginación la corroboraban además diversas consideraciones de orden religioso y metafísico: para estos poetas la fe no era algo razonable, sino emotivo, no de argumentación, sino de experiencia; su posición religiosa y metafísica descansaba pues en la intuición y en la delicia espiritual, no en la lógica y la razón analítica. La solución de índole platónica de que la poesía no encierra verdad literal ninguna, sino simbólica, la repudian los románticos, creyendo como creían que la imaginación revela una forma esencial de la verdad. Por eso, a pesar de que sus teorías respectivas acerca de la imaginación poética son diferentes, todas concuerdan sin embargo en la importancia que atribuyen a la misma: desde Blake, que consideraba la imaginación como un poder divino del cual todo procede, hasta Keats (aunque éste tuviera simpatía mayor para el mundo visible), que cree en la realidad última de la imaginación.

De ahí que Blake y Coleridge rechazaran las teorías sensualistas acerca del mundo exterior, abriendo así el camino para restaurar la supremacía del espíritu, que la filosofía alemana también afirmaba entonces. Ambos poetas, como en general los otros poetas románticos ingleses, creían en un orden trascendente, que no es el orden de lo que vemos y sabemos; y descubrir ese orden era la meta de su poética, buscando cómo penetrar en otra realidad que no fuese la cotidiana, explorarla y, de ese modo, comprender lo que nuestra vida significa y lo que vale. La tarea del poeta, según ellos, era crear y, por medio de esa creación, iluminar la consciencia del hombre.

Digitized by Google

WILLIAM BLAKE

William Blake (1757-1827) ha sido calificado de "místico", calificación que aquí repetimos sin pretender justificarla. No es sólo que en todo caso se trate de un místico heterodoxo, sino también de que la unión divina, de existir en Blake, parece seguir un camino en extremo diferente del que sigue en el caso de la mayoría de los místicos, sean ortodoxos o heterodoxos. La visión divina la obtiene temprana y, diríamos, gratuitamente: ocho años tenía cuando vio un árbol poblado de ángeles y, al contar a su padre lo que había visto, sólo la intervención materna lo salvó de recibir una paliza por embustero. Ahí tenemos acaso el origen de por qué la palabra padre aparece cargada con una intención de tiranía y opresión en los escritos del poeta. Otra de sus experiencias místicas, sea anterior o posterior a la indicada primeramente, parece más sobrecogedora: cuando Dios mismo asoma su cabeza a la ventana y mira al niño.

Por razones que acaso puedan deducirse de lo antes dicho, el padre de Blake no le envió a la escuela, aunque a los diez años, siguiendo el instinto artístico que mostraba su hijo, le envíe a que aprenda dibujo a la academia de un Mr. Pars, copiando allí vaciados de esculturas antiguas. Después es alumno del grabador Basire, con el cual estudia siete años, durante los cuales traza copias de las tumbas y esculturas yacentes en la abadía de Westminster. De entonces data quizá su amor al gótico: "Lo gótico es forma viva", dirá más tarde. En la abadía tendrá también otra de

Digitized by Google

sus visiones: un día ve a Cristo y los doce apóstoles recorriendo una de las naves. En 1778 entra a estudiar en la Royal Academy, cuyo director era Sir Joshua Reynolds, quien critica con severidad el trabajo de Blake; no es de extrañar que éste le detestara (véanse sus comentarios a los *Discursos* de Reynolds) y que durante toda su vida se opusiera al concepto de arte como ornamento social, que Reynolds practicaba y defendía.

Mas sea cual sea la reputación de Blake en su propia tierra en cuanto artista, lo que aquí nos interesa es su obra como escritor, y tratar de exponer en líneas esenciales la filosofía poética y mística que de ella se desprende. En este punto es conveniente advertir que la obra de Blake no descansa sobre una teología o mitología cuyos conceptos y términos estén reconocidos y aceptados por una iglesia y una comunidad de fieles, nacional o extra nacional. De ahí la dificultad primera de su lectura, ya que Blake inventa su propia mitología y teología; y la otra dificultad es que a veces usa de conceptos reconocidos y aceptados por el cristianismo, pero dándoles una significación enteramente personal al propio poeta, la cual significación, para complicar aún más la dificultad inicial, no es siempre la misma según la doctrina anterior de Blake, sino que se modifica y altera de un libro poético a otro. Hasta la figura y enseñanza de Cristo, capital en la mitología de Blake, es en extremo distinta de la figura y enseñanza de Cristo según la religión cristiana, ya en su versión católica, ya en sus versiones protestantes.

Digitized by Google

Hay en la obra de Blake un fondo anárquico cuyas proporciones pueden parecer mayores o menores, respectivamente, según la antipatía o simpatía de quienes le lean. ¿Cómo tomarán algunos lectores, por ejemplo, estas palabras suyas del *Descriptive Catalogue*? "Lamento en verdad ver a mis compatriotas preocuparse de política. Si los hombres fueran cuerdos, los gobernantes más arbitrarios no podrían perjudicarles; si no lo son, el gobierno más libre se convertiría forzosamente en tiranía. Los gobernantes me parecen tontos, y tontos los parlamentos altos y bajos. Unos y otros son cosa aparte de la vida humana." Quien escribió: "Una ley para el león y para el buey, es opresión", no podía creer en ningún gobierno, fuese o no fuese supuestamente democrático; sin embargo, la independencia de Estados Unidos y la revolución francesa, sobre todo en sus principios, hallaron en él más que un simpatizante, como lo prueban sus dos libros proféticos *America, a Prophecy* y *The French Revolution* (incompleto). Ambos poemas tratan el tema de la emancipación social y política del hombre, aunque en el primero de ellos el orden eterno se impone al histórico y va servido por él: Orc (principio de la revolución) rompe sus cadenas, uniéndose a la hija de Urthona (naturaleza), muda hasta entonces; o sea: el orden natural sólo encuentra vida cuando lo penetra la revolución. [2]

2 Para los lectores hispanoamericanos han de ser interesantes estos versos que Blake pone en boca de la hija de Urthona, en el poema *America, a Prophecy*, grabado hacia 1793, algunos años antes del comienzo de la independencia de las colonias españolas. Dice la hija de Urthona a Orc: "Te conozco, te he descubierto y no dejaré que te vayas: / Eres

Digitized by Google

La formación religiosa de Blake fue protestante swedenborgiana, porque su padre era un no conformista de tendencia swedenborgiana. Hemos visto que no recibió educación normal, aunque no por eso deba suponérsele iletrado. Conocía griego y latín: "Leo griego tan corrientemente como un erudito de Oxford", escribe a su hermano James el 30 de enero de 1803; en la misma carta añade: "Estoy ahora estudiando hebreo", y lamenta no haber comenzado temprano a estudiar lenguas, "pues lo hallo muy fácil". Su lectura era extensa y variada y entre sus amigos figuraron Paine, Priestley y Godwin. Los comentarios que hace en el *Descriptive Catalogue* de su propia exposición de pinturas en 1809, no sólo indican conocimiento de Chaucer, sino del espíritu medieval. Shakespeare y Milton eran sus compañeros constantes, aparte de que, en general, sus poemas primeros denoten influencia de isabelinos y neoclásicos. Manejaba asiduamente toda clase de obras sobre religión, mística y ocultismo: la Biblia, libros religiosos indostánicos (que entonces comenzaban a conocerse en Inglaterra), la Cábala, Boehme y numerosos autores gnósticos. El mismo nos dice [3] que siendo muy joven leyó *The Advancement of*

---

la imagen del Dios que mora en la oscuridad de Africa, / Y caíste para darme vida en regiones de oscura muerte. / En mis llanos americanos sentí las aflicciones luchando, / Soportadas por raíces que tuercen sus brazos hacia el abismo inferior. / Veo en Canadá una serpiente cuyo amor me corteja, / En México un águila y un león en Perú, / Y en el mar del sur una ballena que bebe mi alma. / Oh, qué dolores siento desgarrando los miembros. Tu fuego y mi hielo / Se mezclan en dolor ululante, por tu rayo rasgados en surcos. / Esta es la muerte eterna y el tormento antaño predicho."

3 En la anotación al "Discurso VIII" de Reynolds, escribe Blake: "*El tratado de lo sublime y lo hermoso,* de Burke,

Digitized by Google

Learning, de Bacon; *A Philosophical Inquiry into the Sublime and the Beautiful*, de Burke; y el *Essay concerning Human Understanding*, de Locke. Más tarde estudió a Berkeley, y sin duda los *Principia Mathematica*, de Newton. A los sesenta años comenzó a leer a Dante, aunque con anterioridad no supiera italiano.

Bacon, Locke y Newton serían para él los tres enemigos, representantes del deísmo, racionalismo y cientifismo que Blake detestaba. Al margen de un libro de Spurzheim, *Observaciones acerca de las manifestaciones de transtorno en la mente, o locura*, anota Blake hacia 1819: "Cowper [4] vino y me dijo: 'Oh, si estuviera loco siempre; no voy a descansar nunca. ¿No podríais volverme loco del todo? No descansaré hasta conseguirlo. Oh, si yo estuviese escondido en el seno de Dios. Conserváis la salud, y sin embargo estáis tan loco como cualquiera de nosotros, más que todos nosotros: loco como refugio contra la incredulidad, contra Bacon, Newton y Locke'." Blake se enfrenta así a la

---

está fundado en las opiniones de Newton y Locke, y sobre dicho tratado basa Reynolds muchas de sus afirmaciones en todos los "Discursos". Leí el tratado de Burke cuando yo era muy joven; y al mismo tiempo leí el *Entendimiento humano*, de Locke, y el *Progreso del saber*, de Bacon. En cada uno de dichos libros escribí mis opiniones, y, al hojearlos ahora, veo que son exactamente iguales a mis notas acerca de Reynolds en este libro. Sentía entonces el mismo desprecio y aborrecimiento que siento ahora. Se burlan de la inspiración y la visión. Inspiración y visión eran entonces, son ahora, y espero que sean siempre, mi elemento, mi morada eterna. ¿Cómo podría oír que las condenan sin devolver desprecio por desprecio?"

4 El poeta William Cowper (1731-1800) atravesó dos períodos de crisis mental, uno de varios meses, otro de varios años. Las palabras que ahí le atribuye Blake parecen reflejar la angustia de quien recuerda aquellas experiencias y teme atravesarlas de nuevo.

Digitized by Google

marcha del pensamiento y de la sociedad de su época; y téngase en cuenta que Inglaterra era entonces cuna del materialismo moderno. Frente a los primeros *mills,* frente al industrialismo, con la esclavitud del pobre que consigo traía, Blake en no pocos de sus versos alza acentos condenatorios enérgicos y amargos: "Es cosa santa el ver / En tierra rica y fructífera / Los niños reducidos a la miseria, / Por mano fría y avara alimentados. / ¿Es una canción ese grito trémulo? / ¿Podrá ser una canción de gozo? / Cuántos niños pobres hay. / ¿Es esta la tierra de la pobreza?"

Su libro primero, los *Poetical Sketches,* se publica en 1783; los cuatro poemas a las estaciones, que ahí aparecen, combinan lo escultural con lo enérgico, y acaso pueda entreverse en ellos, respectivamente, la personificación mítica temprana de uno de los cuatro aspectos del hombre según la mitología personal del poeta: Los (imaginación) Urizen (razón), Tharmas (cuerpo) y Luvah (pasiones), o sea de los *Four Zoas,* que dominarán los libros proféticos de Blake. Las *Songs of Innocence and Experience,* la obra más conocida de Blake, no se publicaron juntas desde un principio: *Songs of Innocence* (21 ejemplares impresos, ilustrados y coloreados a mano conforme a un procedimiento inventado por el autor) aparecieron en 1789; y en 1794 las *Songs of Experience* fueron añadidas a la colección, quedando así completo, por la tensión de los contrarios, el ciclo lírico. La hermosura concentrada de dichas canciones acaso no sea posible percibirla en su significado entero si no las relacionamos con los grandes poemas proféticos.

Digitized by Google

Adecuada introducción al mundo poético y místico de Blake la hallamos en su carta del 23 agosto 1799, dirigida al reverendo John Trusler, que le había encargado ciertos dibujos como ilustración de sus obras *Hogarth moralizado* y *El camino para ser rico y respetable*:[5] "Lamento realmente que estéis en desacuerdo con el mundo espiritual, especialmente si debéis responder por él... Esperaba que vuestro plan comprendería todas las especies de arte, y en particular que no lamentaríais la presencia de aquella especie que da existencia a todas las demás, a saber, visiones de eternidad. Decís que necesito de alguien que aclare mis ideas; pero debíais saber que lo Grande es necesariamente oscuro para los hombres débiles; lo que puede explicarse al idiota no vale la pena de mi atención. Los más sabios entre los antiguos consideraban adecuado para la instrucción aquello que no es demasiado claro, porque excita las facultades a la acción... Creo que el hombre puede ser feliz en este mundo; y sé que este mundo es un mundo de imaginación y visión. Todo lo que pinto lo veo en este mundo, pero no todos ven lo mismo: para los ojos del avaro una guinea es más hermosa que el sol, y una bolsa deteriorada por el uso más hermosa que una vid llena de racimos. El árbol que arranca a uno lágrimas de gozo, para los ojos de otro es sólo una cosa verde que estorba; algunos ven a la naturaleza toda ridi-

5 Título que revela, a lo humano, la misma actitud que revela, a lo divino, el de este sermón de Richard Watson, obispo de Llandaff: "De la sabiduría y bondad de Dios en hacer ricos y pobres." Sermón al que Wordsworth respondió anónimamente en 1793, aunque dicho escrito sólo apareciera después de muerto Wordsworth.

Digitized by Google

culez y deformidad, aunque no regularé por ellos mis proporciones, y hay quienes ni siquiera la ven. Mas a los ojos del hombre de imaginación la naturaleza es la imaginación misma: tal como el hombre es, así ve; tal como están formados sus ojos, así son sus poderes. Estáis equivocado ciertamente al decir que las visiones de fantasía no se encuentran en este mundo; para mí este mundo es una incesante visión de fantasía o imaginación,[6] y me siento halagado cuando así me lo dicen. ¿Qué es lo que pone a Homero, Virgilio[7] y Milton en grado tan elevado de arte? ¿Por qué es la Biblia más entretenida e instructiva que otro libro cualquiera? ¿No es por dirigirse a la imaginación, que es sensación espiritual, y sólo mediatamente al entendimiento y a la razón?"

Ahí encontramos la base de la poética de Blake: la imaginación (palabra que él hace sinónima con la de fantasía) es el poder supremo en el hombre y en el mundo, porque la imaginación es facultad de visión.

6 Blake hace sinónimos ahí dichos dos términos, cuya distinción es cuestión fundamental en la poética de Coleridge, como veremos al tratar de Coleridge.

7 Blake incurre en contradicciones en algunos pasajes de su obra. Ahí habla con respeto de los clásicos paganos, a los que llegará a detestar: "Los escritos hurtados y pervertidos de Homero y Ovidio, de Platón y Cicerón (dice en el *Preface* de su poema *Milton*), que todos los hombres debieran condenar, se enfrentan artificiosamente con la sublimidad de la Biblia; pero cuando la Nueva Era tenga ocasión de pronunciarse, todo se arreglará: esas grandes obras de los hombres antiguos, inspirados consciente y decididamente, estarán en su rango adecuado, y las hijas de la memoria se convertirán en hijas de la inspiración. Tanto Shakespeare como Milton estaban dominados por la enfermedad e infección general procedente de los tontos griegos y latinos, esclavos de la espada." Entre las palabras últimas de Blake figuran éstas: "Los clásicos griegos y romanos son el Anticristo."

Digitized by Google

Y ¿qué es visión? ¿Cómo actúa? A la pregunta primera responde el propio Blake (*A Vision of the Last Judgment*): "Visión o imaginación es representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente... La imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración" (en oposición a la fábula o alegoría, a la que rodean las hijas de la memoria, según unas palabras de Milton, repitiendo la apelación dada por los griegos a las nueve musas). "La naturaleza de la fantasía visionaria o imaginación es bien poco conocida, y la índole eterna y permanente de sus imágenes duraderas se la considera como menos permanente que las cosas de la naturaleza vegetativa o generativa; y sin embargo la encina muere lo mismo que la lechuga, aunque su imagen eterna e individualidad nunca muere, sino que se renueva por medio de la semilla. Del mismo modo la imagen imaginativa vuelve por medio de la semilla del pensamiento contemplativo... El mundo de la imaginación es el mundo de la eternidad, el seno divino al que iremos después de la muerte del cuerpo vegetativo. El mundo de la imaginación es infinito y eterno, en tanto que el mundo de la generación es finito y temporal. En aquel mundo eterno existen las realidades permanentes de todas las cosas que vemos reflejadas en el espejo vegetativo de la naturaleza. Todas las cosas, en sus formas eternas, están comprendidas en el cuerpo divino del Salvador, el verdadero vino de la eternidad, la imaginación humana."

Sólo un poder hace al poeta: la imaginación. "Imaginación es la visión divina, no del mundo ni del hombre, ni procedente del hombre en cuanto hombre natural, sino en cuanto hombre espiritual." Así pues, si

Digitized by Google

la imaginación es para Blake el poder supremo se debe a que el genio poético, que en ella se funda, constituye al hombre real; aun más: el cuerpo se deriva del genio poético, y "del mismo modo las formas de las cosas todas se derivan de su genio, de lo que los antiguos llamaban ángel, espíritu o demonio". Mas para Blake genio poético y espíritu de profecía son una misma cosa, y ambos emanan de la inspiración: "No razonaré, ni compararé; mi tarea es crear." Aún irá más lejos: en los libros proféticos emprende un camino inexplorado, ya que para él la poesía no es nada si no es doctrina nueva de vida, revolucionaria y mística. "Las religiones de todas las naciones se derivan de una recepción diferente del genio poético, que en todos lados se llama espíritu de profecía."

Acaso parecerán menos extrañas algunas de las conclusiones a que llega Blake, partiendo de dicha identificación entre poesía y profecía, imaginación y visión divina, si tenemos en cuenta que él buscaba la verdad, *su verdad,* ante todo. Blake, además, no pretende ser el autor de sus obras, sino que una y otra vez repite cómo éstas le fueron "dictadas"; escojamos dos ocasiones, entre otras muchas semejantes, en las cuales así nos lo confía: "No siento vergüenza, temor ni contrariedad en deciros lo que debe decirse: que de día y de noche estoy bajo la dirección de mensajeros celestes; aunque la índole de tales cosas no deja de ocasionar, como algunos supondrán, transtorno o preocupación." (A Thomas Butts, 10 enero 1802). Y en otra carta al mismo (25 abril 1803): "He escrito ese poema directamente dictado, doce versos de una vez, y a veces veinte o treinta, sin preme-

Digitized by Google

ditación y aun contra mi voluntad." La visión divina que Blake persigue, en cuanto poeta, alcanza lo infinito en todas las cosas gracias a la visión espiritual, y ésta se alcanza por medio de la oración y la práctica del arte. Quien ve lo infinito en todas las cosas, ve a Dios; en cambio, quien ve sólo la razón, se ve a sí mismo y nada más. Y el hombre, al ver a Dios en todas las cosas, ve que Dios se transforma en lo que el hombre es, para que el hombre a su vez se transforme en lo que Dios es. De ahí que despreciar el arte verdadero, según Blake, sea despreciar a Jesús.

En cuanto a la segunda cuestión, a saber, cómo actúa la facultad de visión o imaginación, Blake responde (en *The Marriage of Heaven and Hell*): "Los profetas describen como hombres reales y existentes lo que vieron en visión con sus órganos imaginativos e inmortales, e igual los apóstoles: mientras más claro el órgano, más distinto el objeto. Un espíritu y una visión no son, como supone la filosofía moderna, vapor nebuloso, nada; están organizados y minuciosamente articulados, excediendo a lo que puede producir la naturaleza mortal y perecedera. Quien no imagine con rasgos más fuertes y mejores, con luz más fuerte y mejor de lo que puede ver con sus ojos mortales y perecederos, no imagina nada." Palabras que se completan con estas otras (*Vision of the Last Judgment*): "Afirmo en cuanto a mí que no miro la creación exterior, y que para mí es un obstáculo y no acción; es como el polvo sobre mis pies, que no es parte de mí. 'Cómo, se me dirá, cuando el sol se levanta, ¿no ves un disco redondo de fuego, más o menos como una guinea?' Oh no, no, no; veo una legión innume-

Digitized by Google

rable del ejército celeste, gritando 'Santo, santo, santo es Dios Todopoderoso'. Poner en duda mis ojos corporales sería lo mismo que poner en duda una ventana en lo que concierne una vista; miro a través de ella, no con ella."

El lector debe tener en cuenta, sin embargo, que Blake se contradice en ocasiones, y que la naturaleza terrestre, mortal y perecedera, de la que tan admirables visiones nos ofrece, no es siempre para él "como el polvo sobre sus pies", aunque su realidad verdadera fuese la del mundo interior, la de la imaginación. La imaginación es "el mundo real y eterno, del cual este universo vegetativo es sólo sombra vaga, y en el que viviremos cuando estos cuerpos mortales no existan ya". El hombre, además, no tiene cuerpo distinto del alma: "El hombre no tiene un cuerpo distinto del alma, porque lo que llamamos cuerpo es una parte del alma discernida por los cinco sentidos, que son las aperturas principales del alma en esta edad." De ahí la importancia que con respecto a Blake tiene el distinguir entre visión sencilla y visión doble, ya que supone la distinción entre ver la realidad como algo material o como algo espiritual, aunque al mismo tiempo también supone la distinción entre ver el mundo como generalización o como organismo compuesto de menudos particulares. Porque el hombre regenerado, según el camino de perfección en la mística de Blake, ve la naturaleza en sus minucias, distinto cada uno de sus rasgos, o sea como unidad humana; y al verla así, al mismo tiempo también la ve en su relación con la humanidad divina. En cambio la visión simple, personificada por Newton, convierte la naturaleza en abstracción, dejándola privada de co-

Digitized by Google

lor, sonido y perfume, y reducida a una fórmula algebraica.

Para adquirir la visión doble hay que impulsar al intelecto, ejercitarlo en la acción, forzar la visión hacia dentro, no hacia fuera, y así entra el místico en la eternidad. De tal manera suprime Blake, paradójicamente, la extrañeza del mundo circundante, que tan dolorosa es para el hombre consciente; y gracias a la visión interior anima la realidad exterior. Pero no podemos prolongar a voluntad la visión doble: su tiempo es el de "una pulsación arterial", como define y mide Blake la equivalencia temporal nuestra de dicha visión. Tratar de extenderla equivale a corromperla, que es exactamente lo que hacen las gentes "religiosas", añadiendo nuevas formas al universo de la muerte, cuando tratan de convertir la experiencia mística en actividad moral deliberada. Recuerde si no el lector la brillantez, el colorido singular que tiene la realidad exterior en los versos de San Juan de la Cruz (otro desdeñoso de la realidad exterior), precisamente porque la mira "desde dentro". Y no es esa su coincidencia única con Blake: "Un sólo pensamiento vale más que el mundo", escribe San Juan; "Un pensamiento llena la eternidad", escribe Blake.

Para alcanzar la visión doble el hombre sólo dispone de sus cinco sentidos, débiles y falibles después de la caída; antes de ella, en la eternidad, nuestros sentidos eran infinitos en alcance, dotados con gran intensidad de percepción. Pero aun en el estado actual del hombre es posible contraer o extender los sentidos a voluntad, porque son flexibles: extendidos, el hombre ve como unidad; contraídos, como diversidad. El hombre puede

Digitized by Google

alcanzar lo infinito si limpia las puertas de la percepción, es decir, los sentidos; y la acuidad perceptiva de los sentidos sólo se alcanza por medio del juego libre de las pasiones, satisfaciendo los deseos del cuerpo. [8] El deseo satisfecho (el deseo sexual, claro) es condición para el bienestar del hombre y para la libertad de su mente, según Blake: "Arena siembra la abstinencia encima / De miembros rubicundos y pelo llameante; / Pero el deseo satisfecho / En ellos siembra frutos de vida y hermosura." Mas el hombre no debe aprisionar el gozo, porque entonces lo corrompe (igual que ya antes vimos cómo tampoco debe tratar de extender a voluntad el momento de la visión doble); la dicha es como el agua, que se pudre estancada: "Quien al gozo ata consigo / Destruye la vida alada; / Quien lo besa mientras huye / En la eternidad del alba vive." De ahí las reservas que Blake hace frente al matrimonio en diversos pasajes de su obra, y frente a las astucias femeninas para ligar al hombre y privarle de libertad. Por lo tanto, satisfacer los deseos, sin tratar de aprisionar el goce pasajero, es deber primordial del hombre, porque así se realiza plenamente en esta vida, de un lado; y de otro, porque dicha satisfacción limpia la percepción de sus sentidos, necesaria para educar la visión y desarrollarla.

8 Para quienes lean en esas palabras una justifcación de sus propios excesos, recordaré la casta vida matrimonial de Blake. Enamorado en su mocedad y no correspondido, al contar su decepción amorosa a otra muchacha, ésta le compadeció, casándose Blake con ella poco después. Su matrimonio fue feliz, según unos biógrafos; infeliz, según otros. Pero unos y otros están de acuerdo en que ninguna otra mujer aparece después en la vida de Blake.

Digitized by Google

Consecuencia de eso es el odio que inspiran a Blake las restricciones impuestas al hombre en nombre de la religión, forzándole a la renuncia ascética: "En el cielo se admite a los hombres, no porque hayan dominado sus pasiones, o porque no las tengan, sino porque hayan cultivado su entendimiento. Los tesoros del cielo no consisten en la negación de las pasiones, sino en las realidades del intelecto, de las cuales manan todas las pasiones libres en su eterna gloria. El tonto no entrará en el cielo, por muy santo que sea; la santidad no es el precio de entrada al cielo. De allí arrojan a todos aquellos que, careciendo de pasiones propias, porque no tenían intelecto, pasaron sus vidas dominando y gobernando a otros, por medio de las artes varias de la pobreza y toda clase de crueldad." Si el hombre rehuye el goce corporal es "porque es lo bastante débil para dominarse, y el dominador, o razón, usurpará el lugar, gobernando al refractario".

"Los gigantes que forjaron este mundo en su existencia sensual, y que ahora parecen vivir encadenados en él, son en verdad las causas de su vida y las fuentes de toda actividad; pero las cadenas son la astucia de las mentes débiles y mansas, con poder para resistir a la energía, y, según el proverbio, 'débil en valor, fuerte en astucia . . .' Esas dos clases de hombres siempre se dan en la tierra y deben ser enemigos: quien trate de reconciliarlos intenta destruir la existencia . . . La religión es un intento de reconciliarlos . . . Nota: Jesucristo no quería unirlos, sino separarlos, como en la parábola de la oveja y la cabra, y dice: No vine a traer paz, sino espada." Para Blake el bien y el mal son igualmente necesarios en la vida, pues, como ya

Digitized by Google

indicamos antes, los contrarios son condición para originar la tensión que la vida requiere: "Sin contrarios no hay progreso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana. De esos contrarios brota lo que los religiosos llaman bueno y malo: bueno es lo pasivo que obedece a la razón; malo, lo activo que nace de la energía." Y para nuestro poeta "energía es delicia eterna". Por el proceso dialéctico vemos ahí cómo Blake no puede considerar como vicios a los que la gente llama así, porque las virtudes resultan de los vicios, si se les deja en libertad: "El camino del exceso lleva al palacio de la sabiduría." Hay por lo tanto en la filosofía mística de Blake una vitalidad que él proyecta en su concepción del cristianismo, destacando en éste (o dando a éste, como el lector prefiera), precisamente, las cualidades que Nietzsche, medio siglo más tarde, hallaría ausentes del cristianismo y motivarían su crítica y condena del mismo. El vitalismo de Blake hace que el hombre le aparezca "Como el pájaro que corta el camino aéreo: / Un mundo inmenso de delicia cercado por nuestros cinco sentidos."

La obra de Blake parece por tanto resultado del impulso hacia la creación de un orden nuevo por medio de la poesía, gracias a una visión profética (acaso sea ese uno de los sentidos en que puede tomarse la palabra "romántico"), iniciando experiencias que alguna generación futura pueda estimar dignas de continuación. El poeta es pues el profeta; y su catecismo religioso y estético Blake lo cifra así: "Un poeta, un pintor, un músico, un arquitecto; el hombre o la mujer que no sea uno de ellos, no es un cristiano.

Digitized by Google

"Debéis dejar padres, madres, casas y tierras, si son un obstáculo en el camino del arte.

"La oración es el estudio del arte.

"La alabanza es la práctica del arte.

"La ceremonia exterior es el Anticristo.

"El cuerpo eterno del hombre es la imaginación, o sea

"Dios mismo,

"El Cuerpo Divino:

"Jesús; nosotros somos sus miembros.

"Que se manifiesta en sus obras de arte. (En eternidad todo es visión.)"

No me pregunte el lector cómo o por qué proceso intuitivo o intelectivo, llega Blake a tal conclusión de que ser artista es ser cristiano; lo único que sé es que ahí está la conclusión inequívoca, como en un juego de prestidigitación. E igualmente extraordinario parece que arte y cristianismo no sólo los presenta como conceptos interdependientes, sino casi como sinónimos. Acaso "el oscuro visionario que era Blake (escribe Mr. Middeleton Murry) pudo haber visto que la salvación material de la sociedad dependía de la regeneración religiosa y cristiana del individuo, resolviendo así la contradicción que en la sociedad moderna existía y existe: la de haber sido creada por la emancipación individual del hombre para después negar la realidad del individuo."

Tres grandes figuras de la poesía y del pensamiento modernos, Blake, Kierkegaard y Nietzsche, han partido del cristianismo para expresar un punto de vista personal frente a la vida y la sociedad, pero sus conclusiones respectivas resultan enteramente distintas: Blake

Digitized by Google

da al cristianismo una interpretación revolucionaria y anárquica; Kierkegaard lo clarifica, limpiándolo, como una espada, del moho acumulado por los siglos y la costumbre; Nietzsche lo rechaza, para libertar y vigorizar la vida y el hombre. Blake, a pesar de todo, está más cerca de Nietzsche que de Kierkegaard; pero Blake es un místico y Nietzsche un filósofo, aunque Blake, como Zarathustra, carece de ironía y cree en las montañas: "Grandes cosas se hacen cuando se encuentran hombres y montañas; / Lo cual no se hace codeándose en la calle."

Pero acaso no sea necesario aceptar esa y otras conclusiones de Blake para estimar el vigor de su pensamiento; como tampoco es necesario aceptarle como artista para admirarle como poeta: el poeta que supo

Ver el mundo en un grano de arena
Y el cielo en una flor silvestre,
Tener el infinito en la palma de la mano
Y la eternidad en una hora.

Digitized by Google

WILLIAM WORDSWORTH

No es William Wordsworth (1770-1850) poeta conocido fuera de su tierra, lo cual resulta tanto más chocante cuanto que el encanto y el poder de sus versos mejores no tienen equivalencia en ninguna otra poesía europea. Acaso su sensibilidad estuviera demasiado condicionada por el paisaje físico y espiritual de su país, y su inteligencia reaccionara solamente ante la realidad del mismo, para que sea gustado y apreciado fuera de Inglaterra.[9] Su propia personalidad, acaso no muy atractiva, al menos la personalidad en que Wordsworth se transforma deliberadamente una vez pasada la juventud, flota además como aura contraria en torno a una gran parte de su obra. Pero nadie que haya leído algunos de sus poemas más felices podrá olvidar la magia soberana.

Su vida de hombre maduro la dedica Wordsworth a rectificar lo que entonces le aparecen como errores juveniles: la simpatía con los ideales de la revolución francesa, a cuya etapa primera asiste durante una estancia en Francia en 1792; su amor por Annette Vallon, a la que conoce en Blois, y de la que tendría una hija,

9 Como ejemplo de incomprensión y mal gusto, citaré algo de lo que sobre Wordsworth escribe Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*: "El sentimiento le salva y le redime cuando no es sentimiento falso; pero nadie ha llevado el prosaísmo sistemático, no ya de dicción, sino de asunto, a mayores desvaríos y excesos. No fue solamente el poeta de los rústicos y de los niños, empeñándose en imitar hasta su torpe balbuceo, sino el poeta de los estúpidos, de los idiotas, de los estropeados y de los mendigos. Y todo esto lo hizo con gran elevación moral, pero en una especie de prosa rimada, que a la larga llega a ser intolerable por la estéril notación de menudencias sin valor característico."

Digitized by Google

Caroline, que nunca legitimó.[10] El recuerdo de tal período de su juventud, que expresó, transformándolo poéticamente, en *Vaudracour and Julia,* debió pesar mucho sobre la conciencia puritana y reaccionaria subsiguiente del poeta; pero con la juventud y los ideales de la misma también parece haberle desertado la poesía, y sólo raramente volvió después a visitarle, tratando Wordsworth en vano de sustituirla con el esfuerzo diario de escribir versos que nacían muertos.[11] Y si la sazón plena de su obra poética data más o menos de 1797, y la descomposición de la misma se inicia hacia 1805, consumándose en 1815, ello deja, en sus ochenta años de vida, bastante menos de unos veinte para escribir lo más significante de ella.

Sus versos primeros y sus versos últimos responden a dos conceptos distintos de la poesía: los primeros corresponden al siglo XVIII y los segundos al XIX; es decir, respectivamente, a una poesía de lo consciente, concebida como comunicación social, y a una poesía de lo inconsciente, de inspiración individual. Después de leer en 1795 el poema de Wordsworth, *Incidents upon Salisbury Plain,* Coleridge hace un análisis del mismo, destacando "la unión de sentimiento hondo y hondo pensamiento, el hermoso equilibrio entre la ver-

10 Aunque antes de casarse con Mary Hutchinson, en 1802, Wordsworth, acompañado de su hermana Dorothy, se entrevistará en Calais con Annette Vallon y Caroline. Al casarse ésta en 1816, le pasa una pensión anual, que en 1835 cesa, entregándole en compensación cierta cantidad.

11 Sir Herbert Read, en su libro *Wordsworth,* aplica la crítica psicológica al caso que presenta esa extinción de los poderes poéticos, y ve en ella el resultado de un complejo de culpabilidad, por haber ahogado el poeta dentro de sí sus ideales políticos juveniles, su amor por Annette Vallon y el recuerdo de su hija Caroline.

Digitized by Google

dad de la observación y la facultad imaginativa de modificar los objetos observados, y sobre todo el don original de difundir tono y atmósfera, y con ello la profundidad y elevación del mundo ideal en torno de formas, incidentes y situaciones, cuyo lustre, seca la brillantez y las gotas de rocío, empaña la costumbre ante los ojos vulgares". Opinión que, en gran parte, parece aplicable a lo mejor de la obra de Wordsworth. Acaso no sea inoportuno recordar también aquí, para caracterizar dicha obra, aquello del "egotista sublime, que es cosa *per se* y se yergue sola", que Keats indicó (carta a Richard Woodhouse, 27 octubre 1818) como definición del tipo poético de Wordsworth, en oposición al suyo propio, "que no tiene yo, es todo y no es nada".

A Wordsworth se le ha llamado "poeta filosófico", aunque el único contacto filosófico evidente que en su formación intelectual se halla es el que tiene con David Hartley y los sensualistas del siglo XVIII. La mención de lecturas juveniles, que el propio Wordsworth hace en su *Autobiographical Memoranda,* confirma la carencia de formación filosófica propiamente dicha, lo cual, claro está, no quiere decir que en su pensamiento dejara de haber amplitud y profundidad filosóficas naturales, aseguradas con su hábito de meditación y reflexión. Fue Coleridge quien le llamó poeta filosófico: "Wordsworth poseía más genio de gran poeta filosófico, a mi parecer, que otro cualquiera del cual yo sepa o conozca desde Milton." El propósito principal de Wordsworth era acercar la poesía a la vida, dar a aquélla base en la realidad; aunque no debemos dejar a un lado el aspecto visionario de su experiencia;

Digitized by Google

a veces hay momentos, pasajes en su poesía, cuando la presión objetiva (el ojo que ve) y la presión subjetiva (la emoción registrada), se funden en una sola.

Un ejemplo del aspecto visionario, entre otros, nos lo da cierto pasaje en el libro II del *Prelude,* versos 303-322: "En ese momento / Sentí que hay un poder en el sonido / De alentar con actitud más alta, por medio de las formas / E imágenes no profanadas; y quedándome / Bajo de alguna roca, escuchaba los sonidos que son / Lenguaje fantasmal de la vieja tierra / O que tienen mansión oscura en los vientos distantes. / Así bebí el poder visionario. / No parecen inútiles tales humores fugaces / De exaltación oscura, no, y es por esto: / Porque tienen relación con nuestros pensamientos más puros / Y con la vida del intelecto; el alma, / Recordando cómo sintió, pero no recordando / Lo que sintió, conserva un sentido oscuro / De sublimidad posible, con respecto de la cual, / Con facultades crecientes, siente todavía / Que, aunque gane algún punto, aún tiene / Más que conquistar." [12]

Veamos algo de lo que haya en Wordsworth de propiamente filosófico, o sea sus doctrinas respecto al desarrollo del pensamiento y la relación del hombre con la naturaleza, en algún pasaje clave del *Prelude,* como éste del libro II, versos 238-266: "Bendito sea el niñito / (Porque con mis conjeturas mejores trazaré / El desarrollo de nuestro ser), bendito sea el niñito / En brazos de su madre; el niñito que duerme / Sobre el pecho materno, que cuando su alma / Parentesco evidente reclama con un alma terrena, / Pasión recoge

12 Las citas que en este estudio se hacen del *Prelude* son conforme a la versión primera: la versión de 1805.

Digitized by Google

en los ojos de la madre. / Sentimientos que pasan a su vida dormida / Como brisa que anima, y su pensamiento entonces / (Primera prueba de sus poderes) / Está pronto y vigilante, ansioso de abarcar, / En sólo una apariencia, los elementos todos / Y partes de un mismo objeto, de otro modo dispersos / Y enemigos de unirse. Así, día tras día, / Sometido a la disciplina del amor, / Sus órganos y facultades receptivas / Se animan y vigorizan, su mente se ensancha, / Guardando tenaz las formas que recibe. / En una presencia amada, y aún más, / En esa costumbre comprensiva, / Y en las sensaciones derivadas / De aquella presencia amada, existe / Una virtud que irradia y exalta / Los objetos todos, gracias a la comunicación del sentido. / No es un proscripto, aturdido y deprimido: / Por sus venas infantiles se difunde / La gravitación y lazo filial / De la naturaleza, conectándole con el mundo. / Evidente es que tal criatura vive, / Huésped de este activo universo."

La fraseología del pasaje citado, según parece, es hartleyana y muestra que el poeta creía justificada por su propia experiencia la ley de asociación.[18] Lo im-

13 Según la psicología de Hartley nuestras pasiones o afectos no son sino agregados de ideas simples unidas por asociación. Ideas simples son sensaciones que sobreviven después que han desaparecido los objetos que las causaron. O sea, que el proceso se desarrolla así: primero sensaciones, que proceden de impresiones producidas por objetos externos en partes diversas de nuestro cuerpo; después simples ideas y sensaciones; por último, bajo el poder de la asociación, todas las facultades diversas de la mente, como memoria, imaginación, entendimiento y voluntad. En términos de la psicología hartleyana el propósito de la poesía, según Wordsworth, consiste en proceder desde simples ideas, inherentes en los incidentes y situaciones de la vida común, hasta mostrar aquella facultad afectiva de la mente humana; en una palabra: desarrollar los sentimientos

Digitized by Google

portante en los versos citados no es tanto el pensamiento filosófico como la decidida gravedad moral y la disciplina de contemplación que revelan, las cuales dieron a la experiencia del poeta consistencia y estabilidad. Recuérdese si no aquel verso famoso donde dice que el pensamiento es: "Mi morada y región central de mi canción." Sus preocupaciones principales, y lo que con su obra realizó, están resumidos así por el propio Wordsworth: "Me elogia por haber reflejado con fidelidad en mis poemas los sentimientos de la naturaleza humana. Desearía creer que así es. Pero un gran poeta debe hacer algo más que eso; hasta cierto punto tiene que rectificar los sentimientos del hombre, hacerlos más sanos, puros y firmes. En una palabra, más afines con la naturaleza; es decir, con la naturaleza eterna y el gran espíritu móvil de las cosas, y tiene que andar a veces tanto delante de los hombres como al lado de ellos. (Carta a John Wilson, junio 1802.)

Lo que Wordsworth pensaba sobre la poesía y el arte poético lo hallamos expuesto principalmente en el prólogo que escribió para la edición segunda (1801) de las *Lyrical Ballads*, así como en las adiciones ulteriores al mismo, aunque también tienen importancia, y grande, no pocos pasajes en *The Prelude* y *The Excursion*, fragmentos de una obra que el poeta nunca llegó a completar: *The Recluse, or views of Nature, Men and Society.* El subtítulo del *Prelude* es bastante significativo: *Growth of a Poet's Mind.* En dicho

e ideas que sobreviven a las sensaciones de la vida diaria. Lo importante son los sentimentos, no la serie de sensaciones o emociones, ya que a los sentimientos acompaña cierto gusto o disgusto, y de la mezcla de los mismos procede la jerarquía de valores humanos.

Digitized by Google

poema incompleto, en los fragmentos que conocemos de él, el pensamiento individual se adecua al mundo externo, y éste a su vez al pensamiento individual. Ambos, mundo exterior y pensamiento, son esencias distintas: el pensamiento es el principio masculino y creador; la naturaleza es el principio femenino y reproductor. Al pensamiento no se le percibe en contemplación, sino en analogía, mezclado a nuestras pasiones. Esa distinción entre la vida de la naturaleza y la del hombre es importante cuando se estudia la poesía de Wordsworth, ya que le diferencia de los demás poetas de la naturaleza: él no proyecta sus sentimientos sobre la naturaleza (el paisaje no es para él "un estado de alma"), sino que la naturaleza tiene vida propia, independiente de la del hombre, aunque en ambos la vida sea parte de un mismo principio divino. Así hombre y naturaleza, mente y mundo exterior, se unen con el principio del universo, y ambos actúan y reaccionan el uno sobre el otro "para producir complejidad infinita de dolor y placer". El funcionamiento de un universo semejante es el tema más alto de la poesía, según Wordsworth, y dicho proceso recibe en poesía su perfección última.

El punto primero que ataca Wordsworth, en su propósito de crear una forma nueva de poesía, es el lenguaje. Desde la publicación de sus poemas primeros declara que "su intento en ellos había sido averiguar qué clase de satisfacción, y cuánta satisfacción, podía el poeta probablemente dar al lector, empleando en sus versos una selección del lenguaje real de los hombres, cuando éstos se hallan bajo la influencia de una sensación viva". Así pues su intención primera es ha-

Digitized by Google

llar una dicción poética no inventada a capricho por el poeta, sino imitada del lenguaje real, del lenguaje hablado; pero no de todo lenguaje hablado, simplemente, sino de aquél que, en circunstancias extraordinarias, dicta al hombre su emoción propia. De tal manera creía posible la creación de un tipo de poesía "cuyo valor tuviera permanencia adecuada para interesar siempre"; una poesía, además, significante en cuanto a la "calidad y variedad de sus derivaciones morales". Es decir, que su reforma se dirige primero a la dicción poética, luego a dotar dicha reforma de cierta permanencia temporal, alejándola de las modas literarias fugaces, y por último a hacerla valiosa gracias a las resonancias éticas que podía suscitar.

¿Por qué medios trata de alcanzar esos fines? En primer lugar por los temas: "El objeto principal que en sus poemas se había propuesto era escoger, como tema de los mismos, incidentes y situaciones de la vida común"; lo cual estaba relacionado con el lenguaje que daba expresión a dichos temas, ya que éste era el lenguaje "real" de los hombres. Mas a tales incidentes y situaciones había que añadirles "cierto tinte imaginativo, gracias al cual las cosas ordinarias se presentarían a la mente del lector bajo un aspecto desusado". También en este punto hace Wordsworth una restricción importante, análoga a la que hizo con respecto al lenguaje: si el lenguaje debía ser el del hombre que se halla bajo la influencia de una impresión viva, los incidentes escogidos como tema debían a su vez estar dotados de cierto tinte imaginativo. El otro objeto propuesto, al elegir tales temas, era "dar interés nuevo a los mismos, al descubrir en ellos,

Digitized by Google

aunque no de modo manifiesto, cómo operan las leyes primarias de nuestra naturaleza, sobre todo en lo concerniente a la asociación de ideas en estado de excitación emotiva". Ahí tenemos una instancia más del influjo sobre Wordsworth de la teoría hartleyana de la asociación, porque si el lenguaje poético, según él creía, debe ser copia del lenguaje real del hombre bajo la influencia de una emoción viva, la energía del lenguaje a copiar depende de la existencia previa de imágenes e ideas en la mente de tal hombre, así como de un vocabulario adecuado para expresar unas y otras. Es decir, que mientras más rica sea la mente, tanto mayor será su poder asociativo. De ahí que sea legítimo suponer cómo Wordsworth estimaba posible dar a la poesía una base científica en los principios de la psicología hartleyana.

Su elección de temas basados en incidentes de la vida humilde y rústica la justificaba Wordsworth con la creencia de que dicho tipo de vida proporciona a las pasiones capitales del corazón humano "mejor terreno para madurar, estando en ella los individuos menos cohibidos y usando lenguaje más simple y penetrante". Pero las costumbres rurales no dictan y expresan los sentimientos, sino que son ellas las que se originan en los sentimientos. El lenguaje de los campesinos, "purificado al menos de sus defectos, de todo motivo sólido y razonable de desagrado o repugnancia", está en contacto diario "con las cosas de las que se deriva la parte mejor del idioma, y dada la condición social de los campesinos, la igualdad entre ellos existente y lo reducido de su círculo de relaciones, se hallan menos expuestos a la vanidad mundana, expresando

Digitized by Google

sus sentimientos e ideas de manera simple y nada complicada. De ahí que, al brotar ese lenguaje de experiencias repetidas y emociones regulares, sea más estable que aquél con el cual lo sustituyen con frecuencia los poetas, figurándose así que tanto ellos como el arte de la poesía merecen honores, cuando en realidad se enajenan la simpatía humana, al alimentar gustos y apetitos volubles creados por ellos mismos".

Wordsworth, cuyas raíces intelectuales están en el siglo XVIII, se vuelve contra la dicción y los temas poéticos de sus antepasados inmediatos los poetas ingleses neoclásicos. Para crear su obra necesitaba dicción nueva y escena nueva, y ambas las encuentra en el campo y entre sus habitantes, como reacción ante el artificio urbano y cortesano, de escena y dicción, común a bastantes poetas del XVIII. Y aún va más allá, ya que pretende fijar un medio y un lenguaje *permanentes* para la poesía, como si fuera posible la permanencia en nada de la que atañe a la vida y a la sociedad. Pero al menos señala de rechazo algo interesante: las formas artísticas, las formas poéticas, cambian muchas veces por mero capricho del artista y del poeta, para despertar así, con la novedad, la atención de un público al que naturalmente no interesa el arte ni la poesía, y sí las especias con que puedan condimentarlos los cocineros de la pintura y el verso.

El sentimiento es condición previa del poema: toda buena poesía es "desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos". El poeta, sin embargo, no compone su poema bajo la influencia inmediata de aquellos sentimientos, sino más tarde, cuando son "emoción recordada en tranquilidad". Entonces, al contemplar

Digitized by Google

la emoción pasada, se produce una reacción, y la serenidad "va desapareciendo gradualmente, hasta despertarse nueva emoción análoga a la que antes se contemplaba en el recuerdo". Mas para que el poema tenga valor es necesario que lo escriba alguien cuya sensibilidad sea superior a la común y que además "piense larga y profundamente"; porque los pensamientos dirigen y modifican los sentimientos, y son ellos quienes simbolizan nuestros sentimientos pasados. Por eso, "lo mismo que al contemplar la relación mutua que entre sí tienen dichos pensamientos, símbolos de sentimientos idos, se descubre lo que para el hombre es más importante, así también, por la repetición y continuación de ciertos actos, se conectan los sentimientos con temas importantes; hasta que al cabo, dado que se posea sensibilidad bastante, el pensamiento adquiere cierta costumbre, y obedeciendo de modo mecánico a los impulsos correspondientes a dicha costumbre, el poeta puede describir objetos y expresar sentimientos y relacionarlos entre sí, de modo que iluminen el entendimiento del lector y fortalezcan y purifiquen sus afectos". La intención ética, como se ve, es evidente en Wordsworth, así como la función didáctica y educativa que para él tiene la poesía.

Una vez expuestos los argumentos concernientes a temas y propósitos de su obra, pasa Wordsworth a exponer detalles respecto al estilo. Su intención, como dijimos, era "imitar y, en lo posible, adoptar, el lenguaje natural de los hombres"; suponiendo que al lector le interesaría verse acompañado por personajes literarios de carne y hueso, pues el encanto que quiere despertar es diferente del que muchos suponen como

Digitized by Google

objeto de la poesía. Por eso "siempre se enfrentó bien con el tema escogido, esperando evitar así falsedades descriptivas, y expresar las ideas por medio de un lenguaje adecuado a su importancia respectiva. De tal modo la poesía puede conservar una cualidad que siempre fue propia de toda buena poesía, a saber, el buen sentido, aunque deba prescindir de frases y figuras retóricas estimadas como herencia legítima de los poetas. Y por eso mismo renunció también al uso de expresiones adecuadas y hermosas de por sí, pero que, a causa de su repetición necia por los poetas malos, al verlas reaparecer se despierta un desagrado imposible de dominar". Wordsworth cree pues, que el realismo y la sinceridad del poema, por lo que se refiere a la observación y a la expresión en el mismo, pueden conferirle valor superior al que tradicionalmente se supone deparado por la dicción académica y el uso de imágenes y figuras retóricas. Y pocos negarán su justeza en ese punto.

Luego argumenta: "Los poetas primitivos escribían, por lo general, bajo la influencia de sucesos recientes, con naturalidad, como hombres que eran; y sintiendo fuertemente dentro sí la repercusión de tales acontecimientos, su lenguaje era osado y figurativo. Pero andando el tiempo, quienes codiciaban la fama de poetas, al darse cuenta del giro particular de aquel lenguaje de los primitivos, quisieron producir efecto igual sin estar animados por igual pasión; y para ello copiaban de modo mecánico tales figuras retóricas, las cuales, aunque usadas a veces con propiedad, otras muchas se aplicaban a sentimientos y pensamientos con los que no tenían relación alguna. Y de modo seme-

Digitized by Google

jante se fue formando una lengua literaria diferente de la real usada por los hombres. El lector lo mismo podía aceptar el lenguaje poético genuino que el falso, impotente como era su juicio para distinguir entre ambos, ya que no poseía norma instintiva e infalible para rechazar el uno y aceptar el otro; y así el lenguaje poético genuino servía de pretexto al falso... De ahí que, por causas variadas, se aceptara con admiración el lenguaje artificial de los poetas, y éstos, que al principio sólo usaban de modo inadecuado expresiones dictadas originalmente por pasiones reales, siguieron adelante con tal abuso, introduciendo otras compuestas en apariencia según el espíritu de aquel lenguaje primitivo y apasionado, pero en realidad alejado del sentido común y de la naturalidad e inventado por los poetas."

¿Qué es un poeta? "Un poeta es roca defensora de la naturaleza humana, que lleva con él amistad y amor y unifica con su pasión y conocimiento el vasto imperio de la sociedad humana." De ahí que la poesía "sea principio y fin de todo conocimiento..., aliento y flor espiritual de todo conocimiento, expresión apasionada que contemplamos en la faz de toda ciencia". ¿A quién habla el poeta? "El poeta es un hombre que habla a otros hombres, pero un hombre dotado de sensibilidad más viva, más entusiasmo y ternura y conocimiento mayor de la naturaleza humana; un hombre que se complace en sus propias pasiones y voliciones, así como en el espíritu vital que lo habita, y que, deleitado al contemplar en otros pasiones y voliciones iguales a las suyas, se siente impulsado a crearlas cuando no las halla en el mundo exterior. A dichas cualidades se añade el que las cosas ausentes le afec-

Digitized by Google

tan más que a los otros, como si las viera presentes, y una habilidad para provocar en sí pasiones que no se originan en hechos reales, aunque se asemejen más a las originadas en hechos reales que aquellas sentidas por los demás hombres. Por eso, al acostumbrarse a tal proceso, adquiere poder y facilidad para expresar lo que siente y piensa, sobre todo los sentimientos y pensamientos suscitados en él sin ninguna presión externa."

Pero Wordsworth, después de haber concedido al poeta todas las ventajas indicadas, rectifica luego: "Por elevada que sea nuestra idea del poeta, es evidente que éste imita o describe las pasiones de modo mecánico, si comparamos dicho talento suyo con la libertad y la fuerza de los actos y sufrimientos reales. Porque el poeta, al imitar lo que sienten los seres reales, trata de confundirse con ellos, pero modifica el lenguaje de los mismos en atención al propósito que persigue, que es el de agradar al lector. Y ahí interviene el principio de selección ya indicado, guiándose por él el poeta, para evitar o suprimir lo que de penoso o desagradable haya en la pasión descrita; y mientras más cuidado ponga en ajustarse a dicho principio, más convencido estará de que el lenguaje sugerido por su imaginación o fantasía es inferior al que brota de la realidad y la verdad. Pretender lo contrario, es decir, que el poeta tenga libertad para sustituir el lenguaje natural de la pasión por otro de su capricho o invención particular, sería convertir la poesía en diversión ociosa." De ahí que la tarea de la poesía y el empleo adecuado de ella consista en "tratar de las cosas no como *son* en sí, sino

Digitized by Google

como *aparecen;* no como *existen* en sí, sino como a los sentidos y pasiones le *parece que existen.*

Para crear poesía se requieren varias facultades: 1ª) Capacidad de observación y descripción, o sea, habilidad para observar las cosas con exactitud y describirlas sin que las altere la pasión o el entusiasmo latentes en quien las observa y describe, ya estén presentes a los sentidos o se recuerden en la memoria; la práctica de esta cualidad primera supone que los poderes más elevados del pensamiento se hallen en estado pasivo y sometidos a los objetos exteriores. 2ª) Sensibilidad, que mientras más exquisita sea, mayor campo de percepción depara al poeta, y mayor propensión habrá en él para examinar las cosas, lo mismo como existen en sí que como actúan sobre su mente. 3ª) Reflexión, que manifiesta al poeta el valor de los actos, imágenes y pensamientos, ayudando así a la sensibilidad para que perciba la conección de aquéllos entre sí. 4ª) Imaginación y fantasía, para con ellas modificar, crear y asociar. 5ª) Invención, que compone con los materiales proporcionados por la observación, ya procedan éstos de la mente y corazón del poeta, ya de la vida y naturaleza exterior. 6ª) Juicio, para decidir cómo, cuándo y en qué grado deben ejercitarse cada una de las facultades anteriores, así como para determinar las leyes particulares de cada clase de composición. De ahí que sea posible clasificar las composiciones poéticas, como en parte Wordsworth hizo con las suyas, según la facultad mental que en ellas predomina, lo mismo que también se las divide según la forma que tienen o los temas de que tratan.

Digitized by Google

Ninguna de dichas facultades requiere para Wordsworth comentario especial, excepto la imaginación y la fantasía. Wordsworth comienza por citar las palabras de William Taylor en la obra *English Synonyms Discriminated*: "El hombre tiene imaginación en proporción a cómo puede conectar o asociar a capricho las imágenes externas, de manera que complete así las imágenes ideales de cosas ausentes... La imaginación es el poder de describir; la fantasía el de evocar y combinar. La primera se forma por observación paciente; la segunda por acto voluntario de alterar la escena mental. Mientras más exacta sea la imaginación, con tanta mayor seguridad puede el poeta describir, sin necesidad de tener delante las cosas descritas; mientras más voluble sea la fantasía, más notables y originales serán los ornamentos que produzca." Pero según Wordsworth no es fácil hallar en tales palabras la diferencia que hay entre imaginación y memoria clara de las imágenes, ni tampoco la que hay entre la fantasía y el recuerdo de las imágenes susodichas, y ambas parecen una especie de retentiva. Si dichos términos tienen tal significado y no otro, ¿cómo designar entonces la facultad de la cual el poeta está *all compact*?, [14] ¿cómo designar la fantasía, que se insinúa en el corazón de las cosas con actividad creadora?

En los poemas de Wordsworth la imaginación no afecta a las imágenes que sólo son copia de algún objeto exterior, sino que es índice de operaciones mentales acerca de las cosas, así como de determinados procesos de creación y composición gobernados por le-

14 Shakespeare, *A Midsummer-Nigh's Dream* (acto v, escena i, versos 7-8).

Digitized by Google

yes fijas. Por eso es la imaginación quien confiere al objeto propiedades adicionales o, por lo contrario, quien le retira alguna de sus propiedades intrínsecas, capacitando por tanto a dichos objetos para reaccionar con existencia nueva sobre la mente misma donde ocurrió tal proceso. La imaginación es poder que dota de cualidades o las modifica, y además da forma y crea por medio de operaciones innumerables, considerándola Wordsworth (lo mismo que Charles Lamb) como "poder que unifica las cosas todas, animadas o inanimadas, las criaturas con sus atributos, los temas con sus accesorios, para que se coloren de modo idéntico y sirvan a un mismo efecto".

En cuanto a la fantasía, que se caracteriza como poder de evocar y combinar, Wordsworth cree posible definirla en términos menos generales de como la definió Coleridge.[15] Esta no requiere que su material sea susceptible de mutación, como ocurre con la imaginación, la cual rehuye lo que no sea plástico, flexible e indefinido; para difundir sus pensamientos la fantasía depende de la rapidez y profusión de las imágenes, confiada en que el número y gracia con que aquéllos vayan unidos atenuará la falta posible de valor individual, y orgullosa de la sutileza curiosa y la elaboración feliz con las que sorprende las afinidades ocultas, no le importa su carácter transitorio, ya que en ocasión adecuada puede repetir la operación. La imaginación en cambio sabe que su poder es indestructible y que, una vez aceptado, ninguna facultad mental es capaz de perjudicarla o disminuirla. La fantasía ocupa la parte

15 En el capítulo siguiente veremos dicha definición.

Digitized by Google

temporal de nuestra naturaleza; la imaginación incita y sostiene la eterna.

El fin que persigue la poesía, al menos el fin que Wordsworth perseguía con sus composiciones, es "despertar en el lector un entusiasmo placentero en el que se equilibren dos elementos contrarios: excitación y placer". Y de ahí pasa a justificar el uso del metro; porque si en ese entusiasmo placentero hay excesiva proporción de dolor, "entonces va más allá de sus propósitos y límites, y el metro resulta necesario para frenar el exceso doloroso de la emoción, pues con su intervención regular y acostumbrada actúa como lenitivo de aquel exceso. De ahí que en una composición métrica pueda soportarse mayor proporción de dolor que en una en prosa". Dejando a un lado esta última afirmación, bastante arbitraria, resulta curiosa la justificación del metro como freno o lenitivo del elemento doloroso en un poema. ¿Es que el lector, como el niño en la cuna, mecido por las ondas del ritmo, se va adormeciendo y olvida lo que en la lectura pudiera atormentarle? Entonces no sería injusto decir que para Wordsworth la poesía actúa a manera de sortilegio. Entre las causas varias de que depende el placer deparado por el lenguaje métrico, la principal es el "principio bien conocido del gusto que se experimenta al hallar similitud en la diferencia"; Wordsworth atribuye a tal principio grandes poderes, haciéndolo guía del apetito sexual y de las pasiones con éste conectadas; vida y parte vital de nuestra conversación ordinaria, y norma formativa además del gusto y la moral. [16]

16 Que el gusto experimentado al hallar similitud en la diferencia sea guía del apetito sexual, no es difícil concebirlo,

Digitized by Google

"De la adquisición y mejora del gusto personal dependen en gran parte nuestras opiniones sobre la poesía, porque el buen gusto en esas y otras artes (como dijo el pintor Reynolds) es talento *adquirido*, que se obtiene por el trato prolongado con los modelos mejores." De esa manera se "indica al lector inexperimentado que no debe tratar de opinar por sí, y moderar la rudeza de sus opiniones, si no ha dedicado mucho tiempo al comercio con la poesía". Para gustar de la poesía mejor es necesario "renunciar a muchas cosas de las que prefiere el gusto vulgar, pues que la obra del genio introduce precisamente elementos nuevos en el mundo intelectual, aplicando su poder a cosas a que antes no se aplicara o utilizándolo de modo que produzca efectos antes desconocidos". El lector no avanza en su lectura de modo pasivo, sino que, "si está atento, le vigoriza el espíritu del poeta y le capacita para que poco a poco pueda esforzarse por sí mismo". De ahí la importancia de la lectura reflexiva, pues de ella depende que se "despierte en el lector un poder latente de cuya operación resulta un conocimiento".

El término "popular", aplicado a la poesía, es inadecuado, pues parece indicar que "los lectores corrieran hacia las obras poéticas movidos por un interés puramente intelectual, cuando las obras que se prestan a una recepción entusiasta del público son aquellas que asombran a la gente por su audacia o extravagancia o las superficiales. Pero las obras en las cuales la vida

---

si recordamos cierta broma francesa acerca del sexo femenino con respecto al masculino: *Vive la différence*. Pero que también sea aliento de nuestra conversación y norma del gusto y de la moral, tal vez resulte pretensión demasiada.

Digitized by Google

y la naturaleza están descritas con poder creador e imaginación, las que unen la sabiduría instintiva de la antigüedad con la sabiduría de épocas posteriores, y que son a un tiempo historia del pasado y profecía del futuro, ésas sólo obtienen primero pocos y esparcidos lectores. No ha habido época en la cual la poesía mala dejara de provocar más admiración que la buena, teniendo siempre la primera mayor número de lectores que la segunda". Desgraciadamente, "si el objeto falso de tal admiración se olvida con el tiempo, otro igualmente fácil le sustituye, el cual, sin ser mejor, trae consigo la satisfacción consiguiente al prurito de la novedad". ¿Quiere eso decir que no sea digno de respeto el juicio popular? "Si la poesía buena sobrevive es gracias, precisamente, al juicio popular, que no debe confundirse con el clamor transitorio; lo que llamamos público resulta cosa distinta del pueblo, que, filosóficamente considerado, es quien tiene alma del conocimiento, movido por dos alas gemelas, pasado y futuro."

¿En dónde reside la dificultad de crear el gusto, por medio del cual se aprecia al poeta verdaderamente original? "¿En romper los lazos de la costumbre, dominar los prejuicios del refinamiento falso y desplazar las antipatías de la inexperiencia? ¿En despojar al lector del orgullo que le mueve a subrayar los puntos por los cuales difiere de los demás, excluyendo aquéllos en que se iguala? ¿En establecer un dominio sobre el espíritu de los lectores, gracias al cual éstos se vuelvan más humildes y humanos, de modo que se purifiquen y exalten?" Cada autor, mientras más grande y original sea, según dijo Coleridge, "tiene la tarea de

Digitized by Google

crear el gusto mediante el cual se le puede apreciar". Es decir, que la obra nueva trae consigo una apetencia nueva, y como los lectores no están formados para sentirla, es necesario el transcurso del tiempo, que despierta y forma dicha apetencia en las generaciones jóvenes.

Respecto a la diferencia entre verso y prosa (cuestión hoy académica, pero que siempre suscita en los poetas aquí comentados alguna observación marginal de interés vivo), para Wordsworth el lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea, "no debe diferir mucho del de la buena prosa, excepto en lo que concierne al metro; y puede observarse que en la parte más importante de los poemas mejores el lenguaje es equivalente al de la prosa bien escrita. Cabe ir más lejos, y afirmar que no hay, ni puede haber, diferencia *esencial* entre el lenguaje en prosa y el de una composición en verso, ya que en ambos se habla por medio de órganos idénticos y a órganos idénticos van ambos dirigidos, así como la materia que los informa es de substancia igual, su importancia semejante y ni siquiera distinta en grado. Al usar hasta aquí la palabra poesía como opuesta a la de prosa, lo que con la primera se alude es la composición métrica. Mucha confusión resulta de oponer prosa y poesía, siendo mejor la distinción filosófica entre poesía y hechos, o sea entre poesía y ciencia." [17] Pues que Wordsworth entiende que el lenlenguaje poético lo informa en lo posible "una selección del lenguaje que los hombres hablan realmente", parece tender ahí no tanto a la distinción entre poesía y prosa

17 Observe el lector la aparición de la ciencia en el mundo de un poeta. A quienes interese el tema quisiera indicarles el librito de I. A. Richards, *Science and Poetry*.

Digitized by Google

como a defender su propia expresión poética contra la calificación de prosaica. Por eso añade: "si dicha selección se hace con buen gusto y sentimiento, ella por sí constituye diferencia mayor entre un lenguaje y otro, separando la composición métrica de la vulgaridad y bajeza de lo ordinario".

Es curiosa la intromisión de la ciencia en el universo poético. La importancia creciente de la ciencia en tiempos de Wordsworth parece preocupar a éste; el hombre de ciencia, dice, "persigue un tipo de conocimiento en el cual, como en la poesía, también hay placer, pero dicho conocimiento es de adquisición lenta y no tiene relación con los demás hombres. Mientras que el conocimiento del poeta afecta a su auditorio como parte necesaria de la existencia, como herencia natural e inalienable de la misma... Si los trabajos científicos revolucionan directa e indirectamente nuestra condición, el poeta estará pronto a seguir el paso de la sensación (alude a la emoción poética) entre los objetos de la ciencia". El tema es interesante, pero ¿ha seguido el poeta, como dice Wordsworth, "el paso de la sensación entre los objetos de la ciencia"? Diríamos mejor que la modificación ocasionada en nuestra vida por la ciencia, o los objetos de la ciencia, ha alterado aún más el equilibrio precario del mundo del poeta, aunque la ciencia misma no parece haber entrado en dicho mundo. Wordsworth acaso pecaba de optimista respecto a la ciencia; pero ésta no había adquirido en su tiempo la influencia maligna que en el tiempo nuestro se diría haber adquirido. En realidad, en manos de unos pocos, no ha sido sino otro medio más para esclavizar al hombre y completar su ruina.

Digitized by Google

La grandeza de Wordsworth resulta precisamente de su lucha individual para conseguir unidad de espíritu. De ahí que sus poemas expresen la reacción del hombre que se afana por sobrevivir en una sociedad donde no hay sitio para él, y eso hace de Wordsworth, juntamente con Blake, el primer poeta inglés moderno. Los poetas anteriores creían, de una parte, en la validez de la tradición literaria de que eran herederos, y de otra, en su obligación con respecto al orden social, ético y religioso en que se habían formado. Era imposible, tanto para Blake como para Wordsworth, conservar alguna fe en ambas creencias, pero en el caso de Wordsworth el escepticismo es todavía más significante, por ser involuntario: si su instinto le llevaba a afrontar el riesgo de la inconformidad era para salvarse como poeta, y tal extremismo confiere a su vida, lo mismo que ocurre con varios poetas modernos, un matiz heroico. Por eso sus poemas mejores están fuera de la tradición literaria, si no es que los escribió precisamente para indicar la ruptura con dicha tradición. A pesar de su retractación de hombre maduro, Wordsworth es uno de los primeros poetas que se sitúan al borde de la sociedad organizada o completamente fuera de ella. Actitud que se completa, paradójicamente, con la fe más entera en la importancia de su labor: Wordsworth creía, en efecto,

que en cierto modo poseía
Un privilegio, y que un trabajo mío,
Viniendo de lo hondo de cosas no aprendidas,
Resistente y creador, podía transformarse
En un poder igual a los de la naturaleza.

Digitized by Google

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

Decir de S. T. Coleridge (1772-1834) que es uno de los críticos más ilustres que ha tenido la poesía inglesa, acaso no sea decir bastante, aun tratándose de un país que cuenta en la literatura europea con los críticos mejores, los más eficaces, los más inteligentes. "Era por naturaleza un psicólogo, anormalmente consciente y curioso de lo que ocurría en su propia mente, al que le encantaba, lo cual no es menos raro, y teniendo como tenía disposición para ello, pensar de modo sistemático. Disponía además de una mente que le deparaba, con su actividad incesante, un material a investigar más notable que el que ordinariamente se combina con semejante capacidad de investigación. Vivió en época cuando los conceptos del hombre acerca de sí mismo y el mundo sufrían cambios hondos y generales, y empleó sus facultades en elaborar una especie de aparato especulativo que fuese a manera de microscopio, con el cual estudiar dichos y otros cambios." (Dr. I. A. Richards, *Coleridge on Imagination.*) Su actividad intelectual fue múltiple: poeta, filósofo, predicador, elaborador de teorías políticas, crítico; pero aquí sólo debemos considerarle en cuanto poeta y crítico de la poesía.

Gran parte de su vida, sin embargo, no parece que fue sino un vegetar entre sueños y engaños; y el fracaso de su existencia y el temprano acabamiento de sus dotes poéticas no es raro atribuirlo al hábito de las drogas; él mismo al menos, dos años antes de su muerte, alude al "veneno que durante más de treinta

Digitized by Google

años ha sido el gran envilecimiento y dolor de mi existencia". (A Joseph Henry Green, 29 marzo 1832.) La cuestión es demasiado delicada para pretender resolverla en la afirmativa; un matrimonio desdichado, dificultades materiales y mala salud son cosas que también deben tenerse en cuenta, antes de decidir respecto al fracaso de cualquier existencia, y en la de Coleridge son muy importantes. Es verdad que el uso de las drogas aparece temprano en su vida; James Guillman, amigo en cuya casa de Highgate vive el poeta desde 1816, dice en su biografía de éste que entre los 17 y los 18 años pasó la mitad del tiempo en una sala del Christ's Hospital, enfermo de ictericia y fiebre reumática, y que la prontitud con la cual los médicos recetaban opio en aquel tiempo, así como la facilidad con que podía adquirirse,[18] explican el uso temprano que de esa droga y de otras hizo Coleridge.

Importa aclarar, con palabras del mismo, que no cayó en ese hábito "por tentación placentera, esperanza o deseo de sensaciones placenteras y excitantes", sino "por medio del terror y la cobardía ante el dolor y la muerte". (A Joseph Cottle, 26 abril 1814.) Hay un momento cuando sus cartas se suceden unas a otras con toda clase de referencias a su "vicio", su agonía y su propósito de enmienda,[19] hasta el punto de pare-

18 "Porque la costumbre de tomar opio se ha extendido terriblemente. En Lincolnshire y Yorkshire es el alcohol del pueblo bajo. En la pequeña aldea de Thorpe el farmacéutico me enteró de que, en tres días de mercado, vendía ordinariamente dos o tres libras de opio y un galón de láudano; el total entre las clases trabajadoras" (A T. J. Street, 19 septiembre 1809.)

19 Citemos algunas: "Unos dolores muy agudos... Tomé sesenta o setenta gotas de láudano." (A Thomas Poole, 5 no-

Digitized by Google

cernos casi posible excusar lo que Wordsworth y su hermana Dorothy dijeron de él: que se había convertido en "un verdadero estorbo", y dándonos de sí mismo una imagen parecida a la de esos sicofantes que abundan en las novelas de Dostoievski, llenos de remordimiento y de cinismo.

Acaso fuera posible hallar alguna compensación ante tanta desdicha y debilidad en las líneas del prólogo a *Kubla Khan;* "En el verano del año 1797 el autor, enfermo entonces, se retiró a una granja solitaria... A consecuencia de una indisposición ligera se le recetó un calmante (entiéndase opio o láudano), por efecto del cual se quedó dormido en una silla en el momento que leía la frase siguiente, u otra parecida, en la obra de Purchas, *His Pilgrimes*: 'El Kan Cubla ordenó que se construyera allí un palacio y jardines majestuosos, cercando con muralla unas diez millas de tierra fértil.' Alrededor de unas tres horas duró el sueño profundo, de los sentidos exteriores al menos, del autor, y tiene la convicción firme de que durante dicho tiempo no compuso menos de doscientos o trescientos versos; si puede llamarse composición aquella en la cual todas las imágenes se presentaban ante él como cosas, paralelas a su expresión correspondiente,

---

viembre 1796.) "El láudano me dio reposo, no sueño; pero conoces, según creo, cuán divino es ese reposo, qué lugar encantado, qué verde lugar de fuentes, flores y árboles, en el corazón mismo de un desierto arenoso." (A su hermano George, 1798.) "Mi deseo y el dictado de mi razón es acudir a usted y ponerme inmediatamente bajo los cuidados del doctor Beddoes." (A John J. Morgan, 17 marzo 1808.) "Que tuviese yo unos pocos centenares de libras, unas doscientas, la mitad para enviarla a mi señora y la otra para meterme en un manicomio particular." (A Joseph Cottle, 26 abril 1814.)

Digitized by Google

sin sensación alguna de consciencia o esfuerzo. Al despertar le pareció tener recuerdo claro de todo y, tomando pluma, tinta y papel, escribió al instante los versos aquí conservados. Desgraciadamente, le llamaron en aquel momento... y cuando pasada una hora volvió a su habitación, halló con no poca sorpresa y enojo que, aun cuando tuviera alguna memoria vaga y oscura del sentido general de la visión, sin embargo, excepto ocho o diez versos aislados, el resto se había borrado." (Prólogo a *Kubla Kan, or a Vision in a Dream.*) Por lo tanto, si de un lado las drogas pudieron dañar al poeta, por otro tal vez pudieron ayudarle en alguna ocasión.

La mejor mitad de su producción poética la escribe Coleridge entre 1794 y 1799, sobre todo los años 1797 y 1798 son los más plenos; el poema *Dejection* parece terminar, en 1802, el período fecundo de su poesía, y en dicho poema alude a cómo "cada aflicción / Suspende lo que al nacer me dio naturaleza: / El espíritu plasmante de la imaginación". El 21 de marzo de 1801 escribe a William Godwin: "El poeta está muerto en mí"; verdad que dicha afirmación no le privaba de esperar que el poeta renaciese en él cualquier día. Dado su temperamento, propicio a concebir grandes proyectos [20] que raramente llevaba a cabo, lo irregular de

20 Uno de sus proyectos primeros, al que dio el nombre de "pantisocracia", concebido cuando aún era estudiante en Cambridge, envolvía la emigración y establecimiento en Estados Unidos de un grupo de varias familias de colonos; la idea principal era: "Hacer que los hombres se volviesen virtuosos por necesidad, al suprimir todas las causas de la maldad, todas las tentaciones posibles." (A Robert Southey, 6 julio 1795.) El proyecto nace en 1794 y muere en 1795, entre otras razones, debido a su querella con Southey.

Digitized by Google

su inspiración, sus dolencias y demoras ante la perspectiva de un trabajo regular y sostenido, las notas desconectadas, con su libertad de composición, eran el género literario que mejor le iba. Sobre todo si recordamos que así daba expresión a la curiosidad múltiple de su inteligencia. Porque Coleridge era hombre de vasta e increíble lectura,[21] poseyendo como poseía las

21 Testimonio de su avidez de lector: "Soy y he sido siempre gran lector, pues casi todo lo he leído; tragón de bibliotecas, experto en libros inusitados, sean de los tiempos frailunos, sean de la era puritana. He leido y digerido la mayoría de los escritores de historia, aunque no me gusta la historia. Metafísica, poesía y 'hechos del pensamiento', quiero decir relatos de toda la fantasmagoría extraña que jamás poseyó 'vuestra filosofía', los soñadores, desde Zoz el egipcio hasta Taylor el inglés pagano, son mi estudio favorito. En una palabra: apenas leo sino para entretenerme, y casi siempre estoy leyendo." (A John Thelwall, 19 noviembre 1796.)

Para corroborar, esta vez en caricatura, dicha curiosidad intelectual, citaremos lo que Keats dice de Coleridge: "El domingo pasado di un paseo hacia Highgate, y en la vereda que bordea el parque de Lord Mansfield me encontré con Mr. Green, nuestro demostrador en Guy's Hospital, que conversaba con Coleridge. Me uní a ellos, tras cerciorarme con una ojeada de que no les molestaría, y caminé con él, a su paso de alcalde que digiere, unas dos millas. Durante esas dos millas atacó miles de temas; vamos a ver si puedo daros una lista: ruiseñores, poesía, sobre la sensación poética, metafísica, diferentes géneros y especies del drama, pesadillas, sueño acompañado de sensaciones táctiles, tanto tacto simple como doble, relato de un sueño, consciencia primaria y secundaria, explicación de la diferencia entre voluntad y volición, si existen tantos metafísicos es debido a que no se sahuma lo bastante la consciencia secundaria, monstruos marinos del folklore noruego, sirenas, Southey cree en ellas, la creencia de Southey algo diluída, un cuento de fantasmas, buenos días." (A su hermano George y cuñada Georgiana, 15 abril 1819.)

A ese encuentro con Keats se refiere probablemente lo que Coleridge dice de aquél en su *Table Talk* (conversación recogida por J. H. Frere): "Pobre Keats, le vi una vez. Mr. Green y yo... paseábamos por estos alrededores, cuando nos alcanzó un joven cuyo aspecto atraía la atención. Mr. Green le reconoció y le dio la mano, diciéndole quién era yo; ojalá hubiera

Digitized by Google

lenguas clásicas y no pocas de las modernas. Sus conferencias, reseñas críticas y anotaciones diversas, así como su correspondencia, están llenas de sugerencias de tanto valor como importancia para sistematizar sus ideas poéticas, aunque el cuerpo principal de las mismas está en la *Biographia Literaria*. Esta fue escrita, cosa sintomática, casi por accidente: en marzo de 1815 Coleridge compone un prefacio para sus poesías completas (*Sibylline Leaves*), pero en junio lo ha amplificado tanto como para formar un volumen preliminar, que termina en agosto.

Vamos a exponer ahora algunas de las cuestiones de poética que Coleridge estudia en su *Biographia Literaria*, conectándolas, cuando parezca necesario, con determinados pasajes de otros escritos suyos. Como ejemplo de la libertad y el buen sentido con los cuales podía educarse el gusto literario de los jóvenes, debemos recordar lo que refiere de sus años de colegio. Por buen gusto instintivo "vio y admitió desde el primer momento la superioridad del estilo austero y de la naturalidad", aprendiendo de su maestro (el reverendo James Boywer) que, por elevada que sea, "la poesía tiene una lógica propia, tan severa como la de la ciencia, y aún más difícil, por ser más sutil y compleja, relacionada como está con cosas fugitivas". Su maestro le enseñó a "no tolerar frases, imágenes y metáforas que careciesen de fundamento y cuyo significado pudiera

---

dicho quién era el otro, porque yo no le conocía. Se alejó, pero a los pocos momentos volvió atrás, diciendo: —Mr. Coleridge, concédame el honor de darle la mano... Mr. Green dijo: —¿Sabe quién es? Es Keats, el poeta... —Cielos, dije yo; cuando estreché su mano, allí estaba la muerte."

Digitized by Google

expresarse en términos más sencillos con igual fuerza y dignidad".

De lo cual deduce una máxima de crítica: "Está mal expresado aquello que, sin pérdida del sentido y de la dignidad, sea posible decirlo con palabras más sencillas." Vemos ahí que el punto de partida en la poética de Coleridge se acuerda con aquel del cual partía Wordsworth, según indicamos en el capítulo anterior: la sencillez del lenguaje poético. Corroboración de lo mismo se halla en una carta de Coleridge a Robert Southey (julio de 1797): "Me parece que los sentimientos fuertes no son tan necesarios para un hondo patetismo como el buen gusto y el buen sentido." Aclarando en otra ocasión: "La poesía debe ser algo más que buen sentido, si no, no es poesía; pero no puede atreverse a ser algo menos, ni a discrepar de aquél. El buen sentido no es ciertamente el andamiaje, la roca sobre la cual se alza el edificio, sino la cantera de donde todas las piedras se extrajeron pacientemente." (A Thomas Curnick, 9 abril 1814.)

De sus lecturas y meditaciones dedujo Coleridge dos principios de crítica, el segundo de los cuales no es sino repetición del antes expuesto: 1º), "no es el poema que meramente leemos, sino aquel que releemos el que posee poder auténtico y el que reclama el nombre de poesía"; 2º), "los versos que puedan expresarse con otras palabras sin pérdida de significado, tienen dicción defectuosa". Tal sustitución de palabras no debe, sin embargo, "afectar al sentido importante de los versos, y al decir sentido importante se excluye del mismo lo que sólo sea novedad o deseo de causar asombro". Pero, de no entender con alguna delicadeza esa máxima,

Digitized by Google

de aplicarla al pie de la letra, cuántas cosas en extremo hermosas se perderían en la poesía, comenzando por muchas del mismo Shakespeare.

Si la reforma del estilo poético parece que parte de un punto común, tanto en Wordsworth como en Coleridge, pronto empiezan a diverger: Coleridge no cree posible, como sí lo creía Wordsworth, la creación de un estilo poético "permanente"; pues según él, "cada transformación de la expresión poética, por necesaria que sea, trae consigo, al exagerarla las mentes débiles, la necesidad de su propia transformación"; Coleridge además, a diferencia de Wordsworth, no busca en su crítica de la poesía una mutación de los fondos y personajes, sino "el examen filosófico de las facultades poéticas mismas".

En la empresa le ayudaba su preparación intelectual, de la cual carecía Wordsworth. Coleridge acostumbraba a decir que el hombre es, por nacimiento, platónico o aristotélico (entiéndase hoy idealista o materialista), siendo él de los primeros. Del estudio de Spinoza había pasado a la lectura de diversas obras filosóficas alemanas, las cuales había traído consigo al regresar de un viaje a Alemania, para donde salió en 1798, en compañía de William y Dorothy Wordsworth, y de donde regresa al año siguiente. En 1801 comienza la lectura de Kant, que se apodera de él "con mano de gigante" y le aparta de las escuelas en que se había formado: Hartley, Hume, Locke. Kant podía explicarle la razón, dando a ésta un fundamento y unas distinciones comprensibles para la razón misma, fundamento y distinciones que Coleridge, con anterioridad a su lectura de Kant, sólo había podido percibir de modo

Digitized by Google

intuitivo; si más tarde abandona a Kant, lo mismo que había abandonado a Spinoza, es porque ni uno ni otro podían darle aquel Dios personal y regulador de que él necesitaba. Pero la lectura de Kant y de Schelling origina en su mente una idea en extremo importante para su teoría poética, y es la que le ayuda a definir la imaginación; al encontrar en Kant la distinción entre razón y entendimiento, descubre por sí mismo otra distinción más radical: la distinción entre fantasía e imaginación.

Imaginación y fantasía no sólo no son palabras sinónimas, sino que ni siquiera designan "dos grados de diferente elevación en un mismo poder mental; tales palabras designan dos facultades enteramente distintas, y su distinción, si queda bien establecida, tiene importancia en las bellas artes y sobre todo en poesía, pues con ella se proporciona al crítico, y desde luego al poeta, una luz que les guíe". La distinción que entre ambas ya vimos que hacía Wordsworth [22] tiene aplicación en poesía, pero la que hace Coleridge va más allá, "aplicándose al origen de ambas facultades, para deducir su diferencia específica". Así la distinción de Wordsworth puede decirse que ayuda a trazar las ramas y el fruto del árbol de la poesía, mientras que la

22 Según aclara Coleridge, Wordsworth "ha confundido la concurrencia de fantasía e imaginación por operación única de la segunda. Un hombre puede trabajar al mismo tiempo con dos instrumentos diferentes; cada uno de ellos tiene su parte en el trabajo, pero el trabajo que cada uno realiza es bien distinto". Insistiendo en otro lado: "La imaginación necesita de la fantasía; en realidad los más altos poderes intelectuales sólo pueden actuar a través de la energía correspondiente de los poderes inferiores." (*Table Talk*, 20 abril 1833.)

Digitized by Google

de Coleridge ayuda a la traza del tronco y de las raíces del mismo.

Para su distinción comienza Coleridge por examinar la ley de asociación de impresiones,[23] recorriendo su historia desde Aristóteles hasta Hartley, pasando por la afirmación de Mackintosh de que dicha ley fue descubierta por Hobbes; a lo que Coleridge objeta que Descartes, y quizá Vives, la descubrieron antes. Luego pasa a establecer "cómo el poder asociativo de las impresiones se transforma en memoria y fantasía, así como los poderes restantes de la mente se transforman a su vez en razón e imaginación. Cuando pensamos, trabajan en nosotros dos poderes, de los cuales, si consideramos su relación mutua, uno es activo y pasivo el otro; pero la separación de sus funciones no sería

---

23 "Nuestras sensaciones y percepciones pueden clasificarse en activas, pasivas y un término medio que participa de ambas; de igual modo nuestras experiencias internas se disponen en otros tres grupos: pasivo, o cualidad meramente receptiva de la mente, voluntario y espontáneo, que es el término medio. Según Vives, fantasía es el poder mental de comprensión, o sea la función activa, e imaginación es la receptividad de impresiones, o sea la función pasiva. El poder de asociación lo atribuye Vives a la fantasía."

Para que el lector aprecie la importancia del papel que puede desempeñar la asociación en la génesis de una obra literaria, le citaremos, como ejemplo extremo, la de Proust: "Es cosa imperceptible, si quiere (escribe éste), que en ese sabor del te, sin reconocerlo yo primero, encontrase los jardines de Combray." Del sabor de la magdalena mojada en té, de la oscilación de una losa en la *cour* del palacio de Guermantes, brotan respectivamente, redivivas en el recuerdo, la niñez y la juventud de Marcelo, en *A la Recherche du Temps Perdu.*

Sin embargo, Coleridge llegaría más tarde a rechazar la asociación como teoría del conocimiento y base de la estética, precisamente a causa de "su naturaleza fluyente"; y hasta dudará si esa índole fluyente de la asociación no pudiera originar alguna torpeza moral: "Asociación en filosofía es como estímulo en medicina, que parece explicarlo todo y no explica nada."

Digitized by Google

posible si entre ambos no existiera otro poder intermedio, activo y pasivo a la vez. A este último poder o facultad se le llama en lenguaje filosófico, en todos sus grados, imaginación; pero en lenguaje común, especialmente en cuestiones referentes a la poesía, se utiliza dicha denominación para aplicarla sólo al grado superior de la imaginación, uniéndola al mismo tiempo a una voluntad que le sirve de control".

En tal sentido filosófico la imaginación tiene dos grados, uno primario y otro secundario: "La imaginación primaria es el poder vivo y agente primero de toda percepción humana, algo que viene a ser como repetición, en el pensamiento finito, del acto creador y eterno en el infinito Soy." La imaginación secundaria "es eco de la primaria, coexistiendo con la voluntad consciente y, aunque idéntica a la primera en su género de operación, diferente en el modo y grado de dicha operación; la imaginación secundaria disuelve, extiende y disipa, con el fin de crear nuevamente, y si tal cosa no fuera posible, todavía trata de idealizar y unificar, siendo esencialmente vital". La fantasía, por lo contrario, "no se mueve sino entre lo fijo y lo definido, y es una especie de memoria emancipada del tiempo y del espacio, unida a esa forma de la voluntad que llamamos selección y modificada por los fenómenos empíricos de la misma. Al igual que la memoria ordinaria, y por virtud de la ley de asociación, la fantasía recibe sus materiales ya hechos".

Coleridge busca nombre adecuado para designar la imaginación, según él la considera y define, y cree excelente a tal propósito la palabra alemana *Einbildungskraft*, "porque en ella se expresa la facultad prístina

Digitized by Google

de coadunar, de informar lo múltiple en lo uno: *ineinsbildung*, eisenoplasia o poder esemplástico,[24] en contradicción con la fantasía o espejeo, ya catóptrico, ya metróptico, que repite simplemente, o por transposición, sea de modo involuntario (como en sueños) o por acto de la voluntad". Según Coleridge, el exceso de fantasía es delirio; el de la imaginación, locura: "La diferencia genérica entre fantasía e imaginación puede concebirse así; que si se retirara el freno de los sentidos y de la razón, la primera se convertiría en delirio y la segunda en locura." (*Table Talk*, 23 junio 1834.) La fantasía, por último, "es reunión arbitraria de cosas remotas entre sí, formando con ellas una unidad; sus materiales están hechos y actúa por yuxtaposición". La imaginación, por el contrario, si se halla excitada, "genera y produce una forma suya propia".[25]

---

24 Ese término, dice Coleridge, "lo construí de las palabras griegas *éis én pláttein*, reunir en uno, ya que teniendo que expresar un sentido nuevo, creí que un término nuevo ayudaría tanto a recordar mi significado como a prevenir que se le confundiera con el corriente de la palabra imaginación". El término no se puede decir que haya hecho fortuna, aunque lo usen algunos críticos, formados en esas ideas de Coleridge, cuando hablan del poder imaginativo y de su función. De todos modos la palabra esemplástico es apta y justa.

25 En su libro excelente *The Road to Xanadu*, que es un ensayo de interpretación, aplicado a la poesía del propio Coleridge, de cómo opera la imaginación sobre el material que le proporciona la subconsciencia, dice el profesor John Livingston Lowes: "Fantasía e imaginación no son dos poderes, sino uno. La distinción válida que existe entre ambos no reside en los materiales sobre los cuales operan, sino en el grado de intensidad del poder mismo que opera. Cuando trabaja a alta tensión, la energía imaginativa asimila y transmuta; en clave menor, la misma energía agrega y junta aquellas imágenes que, en tono más alto, funde indisolublemente en una sola." Corrección a la teoría original de Coleridge que rechaza el doctor I. A. Richards en su libro *Coleridge on Imagination*: "El profesor Lowes sustituye la distinción que hizo Coleridge —en términos

Digitized by Google

Sólo después de tal distinción es posible preguntarse lo que para Coleridge es la poesía. Coleridge creía, con Aristóteles, que la poesía es cosa ideal: "Adopto con fe el principio de Aristóteles de que la poesía es esencialmente ideal, y que evita y excluye todo accidente." Dado ese carácter de la poesía, podemos suponer que la realidad de ésta, según Coleridge, depende de la creencia misma que el poeta tenga en ella, ya que dicha realidad es consecuencia de un acto de fe; al menos eso es posible suponer si asimilamos con el origen de la fe poética lo que dice respecto al origen de la fe religiosa: "La creencia religiosa no es acto del entendimiento, sino de la voluntad. Para convertirse en creyente es necesario amar las doctrinas y decidirse apasionadamente a creer." (Palabras de Coleridge recogidas por Crab Robinson en su *Diario,* año de 1810.)

Preguntarse qué es poesía equivale a preguntarse qué es el poeta, y la respuesta a esta pregunta segunda resulta del carácter propio del genio poético. Este, basado en la imaginación, "sostiene y modifica imágenes, pensamientos y emociones en la mente del poeta". El poeta a su vez, en perfección ideal, "pone en actividad el alma entera del hombre, así como sus facultades (subordinadas unas a otras según su relativo valor y dignidad), y difunde un tono y espíritu unificador, fundiendo, por así decirlo, unas facultades con otras". Operación que se efectúa, precisamente, gracias a aquel poder mágico de síntesis al cual Coleridge atribuye de modo exclusivo el nombre de imaginación.

---

de diferentes y comprobables modos de operación dentro de la mente— por otra distinción mucho más vaga y menos aplicable."

Digitized by Google

El poder de la imaginación, movido por la voluntad y el entendimiento y bajo el control de ambos, "se revela en cierto equilibrio o reconciliación de cualidades contrarias: lo idéntico con lo diferente, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo, lo nuevo con lo familiar, un estado emotivo usual con otro desusado, el juicio firme con el entusiasmo profundo, y al mismo tiempo que armoniza lo natural con lo artificial, aún subordina el arte a la naturaleza, la manera con la materia y nuestra admiración hacia el poeta con nuestra simpatía por la poesía". Así pues, la definición que Coleridge nos da de la imaginación comprende y explica el proceso entero de la creación poética, y si observamos las fases diversas de su teoría, observamos al mismo tiempo cómo el poema se origina y organiza en la mente del poeta. Y Coleridge concluye: "En una palabra, si el buen sentido es el cuerpo del arte poético y la fantasía su vestidura, sólo la imaginación es su alma, que está en todas y cada una de dichas partes y las informa en un conjunto atractivo e inteligente."

¿Qué es pues la poesía y cuál es su propósito? La poesía para Coleridge no puede tener otro propósito que el de agradar. Así lo deduce del examen que hace para distinguir entre la prosa y el verso. El placer intelectual, el agrado, sin embargo, no basta sólo para caracterizar al poema: "Poesía del género más elevado puede haber sin metro", indica; aduciendo como ejemplo las obras de Platón o el capítulo primero de Isaías, y gran parte del mismo libro bíblico, pero "sería poco razonable decir que el objeto que se proponían tanto Platón como Isaías era agradar". Sea cual sea la significación específica que pueda atribuirse al término poe-

Digitized by Google

sía, "hallaremos como consecuencia necesaria que en un poema, sobre todo si tiene cierta longitud, no todo puede ni debe ser poético";[26] y también que en su conjunto armonioso "cada parte debe acordarse con el todo, lo cual sólo se consigue por la selección estudiada y la ordenación artificiosa, necesarias para contribuir a la calidad poética del conjunto". De modo que si el agrado puede ser el propósito principal de la poesía, sólo cumple su finalidad cuando resulta de la adecuación de cada parte con el todo.

"Poesía, o mejor, poema, es una especie de composición que se opone a la ciencia por tener como objeto un placer intelectual, el cual se alcanza utilizando un lenguaje que nos es natural en estado de entusiasmo; composición que se diferencia de cualquiera otra clase de las mismas, no excluída por lo dicho antes, al permitir que tal placer deparado por el conjunto coexista con la conciencia del placer deparado por las partes componentes y cuya perfección, en cuanto poema, consiste en que cada parte comunique el mayor placer inmediato que sea compatible con el placer mayor proveniente del conjunto." Definición acaso algo pálida para el gusto del lector moderno, fundada en los antiguos preceptistas retóricos, más aplicable quizá al poema largo que a la clase de composición breve a que hoy damos el nombre de poema; aunque acaso sea posible decir en favor de ella que atiende sobre todo al sentido de proporción, entre el todo y las partes en un

26 Recuérdese cómo Poe excluye de la poesía moderna (la poesía "pura" que, gracias a un entendimiento no muy justo de Poe, descubren los franceses) las largas composiciones en verso; precisamente porque en ellas, como reconoce Coleridge, "no todo puede ni debe ser poético".

Digitized by Google

poema, perdido para no pocos de los poetas modernos. Sin embargo, en otra ocasión dice Coleridge: "La poesía gusta más cuando sólo se la comprende en general, no perfectamente... Por ese motivo me deleita la que yo llamo poesía metafísica." (*Anima Poetae.*) Ahí acaso conceda al instinto, a la subconciencia, una parte mayor de la que parecía concederle antes, en la apreciación gustosa del placer poético.

¿Cómo puede buscarse dicho agrado? Las opiniones expuestas en el prólogo de Wordsworth a la segunda edición de las *Lyrical Ballads,* prólogo que ya comentamos en el capítulo anterior, lo mismo pueden atribuirse al propio Wordsworth que a Coleridge. Así lo afirma éste: "Le enteraré de una cosa, y es que, aun cuando el prefacio de Wordsworth es a medias hijo de mi cerebro, y surgió de conversaciones frecuentes, de modo que, con rara excepción, apenas podíamos afirmar cuál de los dos expresó antes un pensamiento determinado... sin embargo me hallo lejos de concurrir en todo con Wordsworth." (A William Sotheby, 13 julio 1802.) Por eso podemos atribuir al propio Coleridge gran parte, si no el total, del análisis sobre el modo de deparar agrado al lector en la colección de poemas de ambos, publicada bajo el título ya indicado de *Lyrical Ballads.*

Respecto a dicha cuestión la discusión versaba sobre dos puntos capitales: 1º), "despertar la simpatía del lector por medio de la adhesión fiel a la verdad de la naturaleza"; 2º), "interesar al lector por medio de la novedad resultante de modificar el colorido de la imaginación". Ambos puntos, resume Coleridge en su *Biographia Literaria,* al criticar las ideas poéticas de Words-

Digitized by Google

worth, "parecen combinarse en el encanto súbito que los accidentes de la luz y la sombra, ya sea bajo el sol o bajo la luna, confieren a un paisaje conocido o familiar, y eso es lo que constituye la poesía de la naturaleza".

Wordsworth y Coleridge pensaban que "era posible componer dos tipos de poemas: en uno los incidentes y agentes serían, en parte al menos, sobrenaturales, consistiendo su mérito en despertar el interés del lector gracias a la veracidad emotiva y dramática de las situaciones consiguientes a dicha acción, suponiéndola real. Al menos, por reales las tomaron aquellos que, fuera cual fuera el motivo de su engaño, creyeron alguna vez hallarse bajo el efecto de un acontecer sobrenatural." [27] Este tipo de poema era el que debía corresponder a Coleridge en la colección conjunta. [28] "Con esa intención escribí *The Rime of the Ancient Mariner* y preparaba, entre otros poemas, *The Dark Ladie* y *Christabel,* en los cuales hubiera realizado mi ideal con aproximación mayor que la que conseguí en los primeros intentos." En el segundo tipo de poemas los temas "se originarían en la vida ordinaria, así como los caracteres e incidentes pertenecerían al género de aquellos que pueden hallarse en cualquier aldea o sus alrededores, si una mente sensitiva los busca o, caso de presentarse de modo espontáneo, sabe observarlos".

27 Acaso fuera posible mostrar cómo de esas y otras opiniones de Coleridge proceden algunas de las de Edgard A. Poe, así como también indicar el camino que, de los poemas de Coleridge basados en incidentes sobrenaturales, proceden los cuentos e historias del mismo Poe.

28 Sin embargo, las *Lyrical Ballads,* en su primera edición de 1798, sólo incluían *The Rime of the Ancient Mariner, Kubla Khon* y la parte primera de *Christabel.*

Digitized by Google

Así surgieron los poemas contenidos en las *Lyrical Ballads,* en cuya colección se debían a Coleridge, como dijo, los que atañían a personas y caracteres sobrenaturales o, por lo menos "románticos" (la palabra era nueva entonces), poemas a los cuales "nuestra naturaleza interior conferiría interés humano y apariencia de verdad suficiente para otorgar, aunque momentáneamente, una suspensión voluntaria del escepticismo en favor de tales sombras de la imaginación, que es lo que constituye la fe poética". A Wordsworth le correspondían aquellos poemas en los que "se daba encanto a las cosas diarias, despertando en el lector una emoción análoga a la de lo sobrenatural, ya que ante ellos olvidaba el letargo de la costumbre y se orientaba hacia la hermosura y maravilla del mundo, tesoro inagotable que yace ante nosotros".

Aplicando luego los principios anteriormente expuestos a la crítica práctica, trata Coleridge de descubrir "las cualidades que en un poema parecen síntomas de poder poético, no de talento aplicado a la composición poética, por motivos accidentales o acto voluntario, más que por inspiración creadora". Del examen de dos determinadas obras poéticas (dos poemas juveniles de Shakespeare, *Venus and Adonis* y *The Rape of Lucretia,* deduce cuatro características del genio poético, a saber: 1ª) "El encanto de un sonido suave y pleno hasta el exceso, el cual, si es original y no resultado mecánico, es promesa favorable de un poeta auténtico, pues quien no lleve música en el alma nunca será poeta; lo demás, imágenes, incidentes emotivos, pensamientos, sentimientos interesantes, ya personales, ya domésticos, y el arte de combinar todo eso en forma poética, puede

Digitized by Google

adquirirlo el hombre dotado de ciertos talentos gracias al esfuerzo, la práctica y mucha lectura, si cree que su deseo intenso de adquirir reputación de poeta es señal de genio poético natural. Pero la magia sonora instintiva, juntamente con el poder de ponerla en práctica, es don de la imaginación, el cual, con el poder de unificar lo diverso y modificar una serie de pensamientos por medio de uno dominante, podrá cultivarse y mejorarse, pero nunca aprenderse. De ahí la verdad del dicho: *Poeta nascitur non fit.*"

2ª) "La elección de temas muy alejados de los intereses personales y circunstancias del propio poeta. Cuando el tema proviene de las sensaciones e intereses personales del poeta, la excelencia del poema es equívoca, y engañosas las promesas de poder poético."

3ª) "Se ha dicho que la imaginería, aunque copiada fielmente de la naturaleza, por hermosa que sea y por muy exacta expresión que halle en las palabras, no caracteriza de por sí al poeta; sólo constituye prueba de genio original si va modificada por una pasión dominante, por pensamientos asociados o imágenes despertadas por la pasión susodicha, o si produce el efecto de reducir la variedad y recibe vida intelectual y humana del alma del poeta."

4ª) "Esta característica última no constituye prueba de genio poético por sí misma, sino que ha de ir unida a la anterior; ya que sin aquella no tiene existencia real, y sólo ofrecería promesa de algo meteórico, de un poder transitorio. Consiste en la hondura y energía de pensamiento; porque nunca existió gran poeta que

Digitized by Google

no fuese al mismo tiempo filósofo profundo,[29] siendo la poesía como es perfume y flor del conocimiento, del pensamiento, pasión, emoción y lenguaje humanos." Lo cual corrobora Coleridge en otra ocasión con estas palabras: "Pensamiento hondo sólo lo obtiene el hombre de hondo sentimiento, y toda verdad es una especie de revelación." (A Thomas Poole, 23 marzo 1801.) Que dicha característica cuarta no basta por sí sola, también lo confirma, con modestia excesiva, si no con cierto pesimismo, cuando escribe: "Pienso demasiado para ser un poeta." (A John Thelwall, 31 diciembre 1796.)

El fin principal de la crítica, según Coleridge, no es tanto dar reglas para juzgar lo escrito por otros como establecer los principios del arte literario, aunque en realidad es imposible separar ambos aspectos de ella. Así pues, ¿qué principios deben regular el estilo poético? "Los de la gramática, lógica y psicología; en una palabra: el poeta debe conocer hechos materiales y hechos espirituales que se relacionen con su arte, conocimiento que debe dirigirlo y aplicarlo el buen sentido; y dicha práctica, una vez hecha costumbre, se convierte en cualidad representativa, recompensa del razonamiento consciente que la ha precedido, de manera que la sutileza adquirida y las conclusiones alcanzadas llevan entonces el nombre de buen gusto." O sea, que del saber dirigido por el buen sentido, al convertirse su práctica en costumbre, nace el gusto. Este es instrumento esencial, tanto para la crítica de obras ajenas como para la creación original; porque del mismo modo

29 Sobre ese tema del poeta-filósofo véase más adelante lo que dice Shelley.

Digitized by Google

que la verdad trae consigo luz y evidencia propia, así el genio poético trae consigo conocimiento para distinguir su propia progenie. Si para apreciarla fueran necesarias reglas exteriores, entonces "la poesía se convertiría en arte mecánica".

Dado que las reglas de la imaginación son los poderes mismos de creación y desarrollo, si fuera posible comprender su función dentro de ciertas fórmulas, éstas no nos darían sino un contorno, una apariencia. "Para rechazar en poesía lo que sólo es resultado de un capricho retórico, basta el buen sentido; ya que el lenguaje en que van expresadas tales producciones no procede de la fantasía ni de la imaginación, sino del deseo de asombrar con la yuxtaposición de cosas incompatibles. Y dicho propósito es resultado del ingenio, determinado por la voluntad; operación que supone ocio y dominio sobre el pensamiento y sentimiento, cosa imposible cuando la mente está llena de fervor hondo y de la grandeza misma del tema que la ocupa." En una palabra: sólo la poesía es regla para la poesía. Con lo cual volvemos a la dificultad y confusión primeras, resultado de que en el mundo hay pocos poetas y bastantes que se entrometen a opinar sobre poesía, y mientras sólo aquéllos saben lo que dicen, los otros extravían con su ignorancia a quienes les escuchan.

No es pues de extrañar el pesimismo de Coleridge, expresado en ocasión diferente, cuando dice: "La raíz del mal es el público, y créame que la cuestión será prolífica en dificultades... Entonces alcanzaremos a la esotérica, doctrina de los antiguos... y aprenderemos lo que Cristo significaba al ordenar que no se echasen perlas a los cerdos." (A T. J. Street, 22 marzo

Digitized by Google

1817.) ¿No es esa exactamente, la situación actual de la poesía y del poeta? Sobre tal cuestión su pesimismo es terminante: en las condiciones sociales y económicas presentes no es posible para todos los hombres, ni siquiera para muchos, saber nada sobre poesía; pero al mismo tiempo indica que eso no demuestra que tal estado de cosas sea tolerable para quienes se den cuenta de la posibilidad de modificarlo, aunque no puede obtenerse cierto conocimiento sobre poesía sin "una consciencia filosófica... que yace debajo o, por así decirlo, detrás de la consciencia espontánea de todos los seres reflexivos".

Pero Coleridge no es exigente con el público y tolerante con el poeta; al menos él, en cuanto poeta, parece haber exigido demasiado de sí: "Con el lenguaje y sin saber dibujar me siento dotado a medias. También falta en mí la música." Y añade algo más desalentador: "Sin embargo, aunque alguien uniese poesía, arte del dibujo y música, las mayores y quizá más nobles partes, ciertamente las más sutiles de nuestra naturaleza, deben ser solitarias. El hombre existe aquí sólo para sí mismo y para Dios, sí, y en gran parte sólo para Dios, porque cuánto yace más allá de la propia consciencia humana." (*Anima Poetae,* octubre 1803.)

Digitized by Google

PERCY BYSSHE SHELLEY

No sé hasta qué punto sería justo decir que en la vida de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) la ocupación poética parece un *pis aller*.[30] Pues que ni la sociedad ni el hombre se hallaban dispuestos a dejarle que los reformara, el mancebo entusiasta decide entonces emplear sus energías de modo diferente. Al final de su vida escribe Shelley: "Una vez pensé en estudiar dichos asuntos (se refiere a los de la política), y escribir sobre ellos o actuar en los mismos. Me alegro que mi genio bueno me dijese: abstente." (A Horace Smith, 29 junio 1822.) Afirmación demasiado categórica que no conviene tomar al pie de la letra, porque otras circunstancias, además de su genio bueno, intervinieron para cambiarle de ruta; y sobre todo porque el prurito reformador y didáctico siempre se mantuvo alerta en él, a expensas de la poesía.

---

30 Un ejemplo mostrará cuán ajeno era su instinto a la apreciación estética. Véase lo que escribe acerca de Miguel Angel: "Con respecto a Miguel Angel estoy en desacuerdo, y pienso con asombro e indignación en la opinión vulgar que lo cree igual y en algunos aspectos superior a Rafael. Me parece que no tiene sentido de la dignidad moral, ni de la hermosura, y la energía por la que se le ha elogiado tanto me parece cierta cualidad ruda, externa y mecánica, en comparación con la de Rafael y hasta de artistas muy inferiores. Su famosa pintura en la capilla Sixtina la encuentro defectuosa en hermosura y majestad, tanto en la concepción como en la ejecución." (A Leigh Hunt, 8 septiembre 1818.) E insiste: "No tiene (Miguel Angel) moderación ni pudor, ni sentimiento de los justos límites del arte... no tiene sentido de la hermosura, y carecer de él es carecer del sentido del poder creador elemental." (A Thomas Love Peacock, 25 febrero 1819.)

Digitized by Google

Ya adentrado en la producción poética, en el prefacio a *The Revolt of the Islam* (1818), escribe que su objeto al componer dicho poema era: "Servirse de la armonía del lenguaje métrico, de las combinaciones etéreas de la fantasía y de las transiciones rápidas y sutiles de las pasiones humanas, de todos aquellos elementos esenciales que componen un poema, para la causa de una moral liberal y amplia." Parece imposible negar ahí la persistencia de una intención ajena a la poesía y al arte. Mary Godwin (su segunda mujer) se preguntaba si el destino de su marido no hubiera sido el de filósofo en vez del de poeta, y dicha duda, en alguien que le conoció íntimamente, es significativa. El mismo escribe, y ya tarde en su corta vida: "Considero a la poesía como muy subordinada a la moral y a la ciencia política." (A Thomas Love Peacock, 24 enero 1819.)

Reseñemos algunos de los temas y causas que sucesivamente, en la infancia y adolescencia de Shelley, le ocupan e inflaman: la ciencia física, que tanto contribuyó a su formación; las ideas expuestas por William Godwin en su libro *Political Justice*,[81] curar

31 "Hasta mi casamiento (alude al primero), mi vida ha sido una serie de enfermedades, que siendo de índole nerviosa y espasmódica, me incapacitaron en cierto grado para el estudio. Sin embargo, en los intervalos de salud relativa, leí sin tregua novelas, y de las más maravillosas, devorando los sueños de Alberto Magno y Paracelso —el primero en latín; y de esa manera alcancé, probablemente, más conocimiento de dicha lengua que por la entera disciplina de Eton. Mi afición hacia la magia natural y los fantasmas decayó a medida que mi edad crecía. Leí a Locke, Hume, Reid y toda metafísica que hallara en mi camino... Pero verdaderamente no *pensé*, ni *sentí*, sin embargo, hasta que leí *Political Justice*, aunque mi pensamiento y sentimiento, posteriores a dicho período, han sido más ansiosos y vívidos, más inclinados a la acción y

Digitized by Google

a los hombres de la superstición y el fantatismo, lo cual le lleva, cuando estudiante en Oxford, a editar el folleto *The Necesity of Atheism* (1811), enviando ejemplares del mismo a los obispos y presidentes de los colegios én dicha ciudad, con la consecuencia de ser expulsado de la universidad; y menos mal que no le procesaron, porque la ley inglesa consideraba al cristianismo como parte de ella misma, y atacarle era atacar a la ley;[32] la cuestión irlandesa, marchando a Dublin en unión de Harriet Westbrook (su primera mujer) y publicando en 1812 los folletos: *Address to the Irish People, Proposals for an Association* y *The Devil's Walk* (este último un poema); su ayuda para reparar el dique y malecón de Tremadoc, Carnarvon, país de Gales, pensando poner allí en práctica sus teorías sobre asociación; para no hablar del lanzamiento de globos al aire y botellas al mar, conteniendo sus folletos sobre política y religión, como medio de difundir sus ideas entre los hombres.

En una palabra: la juventud de Shelley arde por servir alguna causa social, política o religiosa que beneficie a la humanidad, y poco parece importarle que la

---

menos a la teoría." (A William Godwin, 3 junio 1812.) Thomas Jefferson Hogg, al citar la carta anterior en su biografía de Shelley, añade: "Lo de que hubiese leído los escritos de Alberto Magno y Paracelso era mera fantasía visionaria." En no pocas ocasiones de su biografía Hogg insiste en que Shelley era muy dado a tales variaciones sobre lo real.

32 El ateísmo de Shelley no es duradero, aunque sí su odio al fanatismo religioso. En *A Refutation of Deism* (1814), que es su mejor trabajo en prosa, entre los tempranos, escrito bajo la influencia de Hume, abjura su ateísmo anterior y habla de un Dios por encima de la discordia y la lucha, del bien y el mal; ser sereno y verdadero del cual nuestra experiencia es sólo un susurro y una sombra.

Digitized by Google

causa sea vasta (a pesar de la insuficiencia de sus medios) o que sea trivial (como la de la dieta vegetariana). Pero no por eso debemos olvidar el afán generoso, la pureza irreductible [33] que siempre le animaron, tanto en su niñez como en su juventud, y en el resto de su no larga vida; generosidad y pureza que explican, si no justifican, sus errores, para no decir tonterías. [34]

Sólo después de sus fracasos repetidos en el terreno social y político se dedica Shelley por entero a la poesía (no sin guardar respecto a ésta las reticencias indicadas), escribiendo su poema *Queen Mab* (1813); el libro, a pesar de ser edición privada, fue perseguido por los elementos políticos y religiosos más retrógrados, y procesado el editor de la segunda edición (edición pirata, por cierto), a petición de la "Sociedad

33 Conviene sin embargo tener en cuenta que Shelley nunca parece haber sentido escrúpulo alguno en aceptar las prerrogativas que la sociedad le concedía por el mero hecho de ser hijo de Sir Timothy Shelley, *baronet*, así como tampoco parecía indispuesto con la herencia considerable que de su padre podía esperar; ni debe olvidarse la manera como abandonó a su primera mujer. Cuando de su comodidad personal se trataba, Shelley se diría menos inclinado a seguir las severas reglas morales que para sí mismo y los demás quería trazar en otros momentos.

34 Acaso no esté de más citar aquí el auto-retrato que Shelley hizo de sí en su poema *Julian and Maddalo* (Maddalo es Byron y Julián es Shelley): "Julián es un inglés de buena familia, apasionadamente preocupado con las nociones filosóficas que afirman el poder del hombre sobre su mente, y las mejoras inmensas de que es susceptible la sociedad gracias a la extinción de determinadas supersticiones morales. Sin que se le oculte lo malo del mundo, siempre divaga acerca de cómo podría lo bueno superar a lo malo. Es un descreído completo y escarnece todo lo que es considerado como santo... A pesar de sus opiniones heterodoxas, los amigos de Julián suponen que posee algunas buenas cualidades... Julián es algo serio."

Digitized by Google

para la supresión del Vicio".[35] Pero en el terreno literario, sin embargo, sus fracasos no le hacen desistir; es cierto, además, que la afición literaria apareció temprano en Shelley, y coexiste con la preocupación por los temas políticos, religiosos y sociales. Su amigo Hogg dice: "Se le encontraba libro en mano a todas horas, en la mesa, en la cama, en el paseo; y no sólo en la tranquilidad del campo, por sendas retiradas, sino en los paseos públicos de Oxford y su calle Mayor, y hasta en las calles más concurridas de Londres." Hogg calcula que leía durante dos terceras partes del día y de la noche.

Y ¿qué leía? Desde niño le encantaban las novelas "góticas" de Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis (afición que dura hasta bastante más tarde y le dicta el género de sus obras primeras: *Zastrozzi, St. Irvyne or the Rosecrucian*), además de los relatos de viajes fantásticos, sazonados con digresiones sobre moral, religión y reformas sociales. Pero su gusto hacia lo terrible y las utopías sobre el Estado se mezcla con el de lo mágico; Walter S. Halliday, compañero suyo en Eton, refiere de él: "Era yo un oyente arrobado de sus maravillosos cuentos de hadas, apariciones, espíritus, lugares hechizados, y sus divagaciones se referían al mundo ultraterreno." Ahí tenémos prueba, en esos gustos y lecturas, de la simpatía arraigada en

35 Los españoles nos quejamos de que la presión reaccionaria detuviera en nuestra tierra el desarrollo de la civilización moderna; el fenómeno no es sólo español, y a poco que examinemos la historia de otros países nos cercioraremos de ello. Lo que probablemente detuvo la marcha de nuestra vida, aparte de la falta de curiosidad de los españoles, fue el propio carácter nacional, incapaz de coexistir con actitudes y creencias contrarias, seamos liberales o reaccionarios.

Digitized by Google

Shelley por lo fantasmagórico y nebuloso, lo vago y ultraterreno, lo utópico e incorpóreo: hacia ese mundo caótico que fue siempre su ambiente ideal; mundo poblado con abstracciones y símbolos de drama cósmico, sometido en todo a una idea: la de la hermosura espiritual.

De ahí lo inhumano de su pensamiento; inhumanidad de que él mismo era consciente: *"Epipsychidion* es un misterio; en cuanto a carne y hueso verdaderos, ya sabe que no son mi género. Mejor sería que pidiese una pierna de carnero en un despacho de bebidas alcohólicas antes que esperase de mí nada humano ni terreno." (A John Gisborne, 22 de octubre 1821.) Su propio método de composición en nada ayuda para remediar los defectos congénitos de su poesía, ya que Shelley creía que las palabras le llegaban en oleadas de algún mundo ideal, y aceptaba por tanto el donativo con devoción completa, sin tratar de criticarlas ni mejorarlas. No es pues de extrañar que escribiese: "Si esa influencia (la de la inspiración celeste) fuese duradera en su pureza original, no es posible predecir la grandeza del resultado. Pero cuando se comienza a componer la inspiración va ya declinando, y la poesía más gloriosa que jamás se haya escrito es probablemente una sombra débil de la concepción original del poeta."

Lecturas más tardías fueron las que de Homero, Eurípides y Platón hizo en Oxford, acudiendo con frecuencia al "Simposio", "Fedón", "Fedro" y la *República* para sostener sus argumentos; le impresiona sobre todo la doctrina del "Fedón", la afirmación de que nuestro conocimiento consiste en reminiscen-

Digitized by Google

cias de lo aprendido en otro mundo. Si Godwin fue la sombra que le acompañó en su primera etapa literaria, de poemas sobre conflictos de Estado (*Queen Mab, The Revolt of the Islam, Prometheus Unbound, Hellas*), la de Platón la guía en la segunda (y la diferencia es grande entre uno y otro inspirador), de poemas sobre conflictos del alma (*Alastor, Epipsychidion, Adonais, The Triumph of Life*), aunque una y otra clase de conflictos se mezclan a veces en ambas etapas. Godwin le provee en el terreno político y ético; Platón en el de la hermosura espiritual. A dichos dos nombres puede agregarse el de Rousseau; según Shelley sería inútil aprender la lengua francesa "si el gran nombre de Rousseau no la redimiera". (A una señora desconocida, primavera de 1812.) En cuanto a Petrarca y Calderón,[36] son influencias tardías. Ade-

36 Antes aludimos a la inhumanidad de Shelley. Acaso ella sea la razón principal para su simpatía con Calderón, poeta tan inhumano y dogmático como Shelley. Véase lo que escribe sobre Calderón: "El español... es lengua muy poderosa y expresiva, y he aprendido lo suficiente para leer con gran facilidad a su poeta Calderón. He leído doce de sus comedias. Algunas de ellas merecen colocarse entre las mayores y más perfectas producciones del género humano. Sobrepasa a todos los dramaturgos modernos, con excepción de Shakespeare, al que sin embargo se parece en la hondura de pensamiento y en la sutileza de imaginación de sus escritos, así como en el poder raro de enlazar rasgos cómicos delicados y poderosos con las situaciones más trágicas, sin disminuir su interés." (A Thomas Love Peacock, 21 septiembre 1819.) Insistiendo: "Me bañé en la luz y el olor de los Autos floridos y constelados. Los he leído todos más de una vez." (A. John Gisborne, noviembre 1820.) Hacia esas fechas es cuando probablemente traduce fragmentos de *El mágico prodigioso*, atraído sin duda por el parecido de su propio carácter y el de Cipriano, que se retira a un bosque con un libro, en día festivo, para meditar acerca de Dios. Véase lo que dice sobre *El mágico prodigioso* en carta a John Gisborne, 20 abril 1822.

Digitized by Google

más de sus lecturas de historia, se dice que tenía aptitud científica y que tomó ideas de diversos hombres de ciencia para expresarlas en sus poemas bajo imágenes simbólicas, especialmente en *Prometheus Unbound* y *The Witch of Atlas*.

Así queda trazado el esquema de la historia intelectual de Shelley: antes de *Queen Mab* le preocupan la naturaleza del hombre y la mujer, los derechos del alma y el cuerpo, que son las "identidades mezcladas"; en éstas, la "más fuerte sombra de la divinidad", discernida por el amante en la amada, y coexistiendo con la pasión, el "error indisciplinado" que hay en ella. Después, en la etapa segunda, que culmina en el poema inconcluso *The Triumph of Life*, última obra de Shelley, y sobre todo en *Epipsychidion*, le preocupa el problema del mal, la gloria y eclipse a un tiempo que es el nacimiento. El plan de su vida espiritual se forma primero como campaña contra los opresores de la humanidad, movido por el amor a los demás y la fe en un destino inmortal; luego percibe las injusticias que caen sobre el hombre, la fuerza de los accidentes que le hostigan durante la vida y cómo ésta transcurre a la sombra de la muerte. Y para todo eso Shelley encuentra respuesta en la "hermosura intelectual". [37]

37 "El platonismo de Shelley no es fácil de comprender, porque no hay en su obra exposición razonada alguna del mismo, aunque, si hubiera querido, le era posible hacerla, ya que la metafísica le interesaba tanto como a Coleridge. El 'Simposio' y 'Fedro' son los diálogos que más le enseñaron. Según Platón el mundo visible no tiene realidad por sí mismo, y la realidad que en él haya procede de un mundo invisible, el mundo de lo que llamó ideas, las cuales no las perciben los sentidos, sino que las estudia la razón o intelecto puro. Del mismo modo

Digitized by Google

¿Qué ocurre con sus ideas primeras? A medida que el tiempo pasaba la causa de la justicia política iba ocupando el círculo exterior, en el vasto conflicto entre el bien y el mal, la vida y la muerte, cuyo centro era el alma del poeta; y ese centro es el *epipsychidion*, el alma dentro del alma, prototipo de la hermosura moral, "espejo que sólo refleja formas puras y luminosas". Dicha cima del alma, [38] como la llaman los místicos, "describe una circunferencia en torno a su propio paraíso, al cual no se atreven a acercarse el dolor, la pena ni el mal", y constituye el principio conductor del poeta, el legislador y el amante: el primero, gracias a ella, imagina la verdad o la bondad de que habla en términos poéticos; el segundo la refleja en las leyes; el tercero la contempla en el ser que ama, como "sombra más fuerte" y arquetipo de esa hermosura que existe en su yo profundo. En cuanto poeta Shelley buscaba, "en una imagen mortal, la semejanza de aquello que acaso es eterno", ya que sólo la eternidad colmará nuestras aspiraciones; y para él ese es el camino de la poesía, y su tema la agonía, el éxtasis de la búsqueda, aunque también la gloria de esperar, pues al tiempo únicamente corresponde satisfacer dicha esperanza cuando pueda y como pueda. Tal es según Shelley la función de la poesía más elevada, como argumenta en su *Defence of Poetry*, y así vemos que, aun cuando el prurito especulativo pudiera perjudicar a su obra

todo lo que en el mundo visible es o parece hermoso sólo lo es por recibir su hermosura de la idea de hermosura o de la hermosura misma, a la cual llama Shelley hermosura intelectual." (J. A. K. Thompson, *Classical Background of English Literature.*)

38 Uno de los hombres que en terminología mística suele darse a esa cima del alma es el de sindéresis.

Digitized by Google

poética, al menos su vida y su pensamiento corren juntos en línea ininterrumpida.

La *Defence of Poetry*, que Shelley no terminó, se publicó póstumamente en 1840, aunque escrita en 1821. El motivo que la dictó era responder a un ataque contra la poesía, cometido por Thomas Love Peacock, amigo de Shelley, en el ensayo *The Four Ages of Poetry*. El tratado de Shelley tiene alguna influencia del de Peacock, además de otras influencias, unas provenientes de la *Apology for Poetry*, de Sir Philip Sidney, y otras de varios *Diálogos* de Platón, sobre todo del "Simposio" e "Ion", que el propio Shelley tradujo más tarde.[39] Shelley comienza su ensayo distinguiendo entre razón e imaginación: "La primera puede considerarse como mente que contempla las relaciones entre unos pensamientos y otros"; la segunda "como mente que actúa sobre dichos pensamientos, de manera que los colorea con su luz propia, componiendo con ellos otros pensamientos que contienen el principio de su propia unidad". Razón es análisis, o sea "enumeración de cantidades ya conocidas"; imaginación es síntesis, o sea "percepción del valor de dichas cantidades, ya ais-

39 Su traducción del "Simposio" es por demás libre. Shelley convierte el amor a los efebos, simbolizado por Platón en la Venus Urania, en el amor a la "mujer refinada". Esa es una de las razones que tuvo algún crítico de Shelley para suponer en él un homosexualismo latente; aunque, de existir en él, parecería lógico le hubiese llevado a traducir el texto sin alteración, amparado en el respeto de los lectores hacia Platón. De otro modo también don Juan Valera, quien en su traducción de *Dafnis* y *Cloe* suprimió en pasaje de dicha índole, sería también un homosexual latente, cuando pruebas tan abundantes tenemos de lo contrario. La alteración que Shelley introduce en el texto del "Simposio" más bien parece deberse a cierta hipocresía, que es uno de sus rasgos menos simpáticos.

Digitized by Google

ladas, ya en conjunto". La razón "trata de la diferencia de las cosas y la imaginación de sus analogías"; "la razón es a la imaginación como el instrumento al agente". La imaginación es amor, "dirigiéndose al vasto mar del amor... una identificación nuestra con la hermosura que existe en el pensamiento, la acción ajena o el ser que no somos". En realidad Shelley traduce todas las manifestaciones del amor a un patrón celeste. La imaginación "levanta el velo de lo común de sobre la faz de las cosas, mostrando la hermosura desnuda y dormida que es espíritu de sus formas". Porque "la poesía lo convierte todo en hermosura... junta exaltación y horror, pena y placer, eternidad y mutabilidad, obligando a que bajo su yugo ligero se unan todas las cosas irreconciliables".

Así pues la poesía armoniza con la hermosura a lo feo y lo terrible que hallamos al paso, y que el poeta también debe representar, como cosa que viene de Dios y que pertenece a su plan. Shelley sin embargo quita valor al mundo: porque aquella armonía terrena está bien, pero es mejor que el poeta la trascienda, ya que así se eleva desde sus presentimientos ciegos hasta "lo eterno, lo infinito y lo uno", que debe interpretar a los demás hombres, aunque "nunca podrá sondear el misterio de nuestro ser". La imaginación es, por lo tanto, el instrumento principal de la poesía, distinto del de la ciencia, que es la razón. ¿Cómo actúa? La imaginación "despierta y ensancha la mente, convirtiéndola en receptáculo de millares de combinaciones desapercibidas de pensamientos"; combinaciones "debidas al principio de simpatía que existe en el ser humano... y opera... produciendo no sólo melodía, sino

Digitized by Google

armonía, gracias al ajuste interior de aquellos sonidos y movimientos que se originaron juntamente con las emociones de las cuales surgieron". Y ese modo de acción no es propio solamente de la poesía, sino también de la moral, ya que Shelley, siguiendo la doctrina del "Simposio", hace de la imaginación órgano a un tiempo de la poesía y de la moral. De ahí que la poesía fortalezca la naturaleza moral del hombre, lo mismo que el ejercicio fortalece a un miembro.

El proceso poético lo describe a su vez como ampliación del círculo de la imaginación, "al llenarse de pensamientos cuyo encanto es siempre nuevo, los cuales tienen poder para atraer y asimilar los pensamientos restantes, produciéndose así en su tejido intervalos o intersticios cuyo hueco busca siempre material fresco". El orden, reunión y carácter acumulativo del proceso poético no es la única función de la poesía, porque dicha función es doble: "De un lado, crea nuevos materiales de conocimiento, poder y placer; y de otro, engendra en la mente el deseo de reproducir y disponer aquéllos según cierto ritmo y orden a los cuales llamaremos lo hermoso y lo bueno." Ese ritmo se engendra en el subconsciente: "La poesía no es, como el razonamiento, poder que se ejerce a voluntad; el hombre no puede decir: voy a escribir poesía. Ni siquiera el mayor poeta podría decirlo, porque la mente que crea es como el carbón que se apaga, al que despierta con brillantez pasajera, como viento inconstante, alguna influencia invisible. Dicho poder viene de adentro (lo mismo que el color de la flor, el cual se mustia y cambia a medida que la flor se desarrolla), y la parte consciente de nuestro ser no puede profetizar su lle-

Digitized by Google

gada ni su partida." Sin embargo, "la repetición frecuente del poder poético . . . puede producir en la mente un hábito de orden y armonía correspondiente con su naturaleza propia y con su efecto en otras mentes".

El poema es "imagen misma de la vida, expresada en su verdad eterna". En cuanto al poeta: "Los poetas son hierofantes de una inspiración desapercibida; espejos de sombras gigantescas proyectadas por el futuro sobre el presente; palabras que expresan lo que ellas mismas no comprenden; trompetas que llaman a la batalla sin sentir lo que inspiran; influencias no conmovidas ellas mismas, pero que conmueven: los poetas son los desconocidos legisladores del mundo." Tan elocuente tirada acerca del poeta la completa Shelley con estas otras palabras: "En la infancia del arte los hombres siguen un orden (palabra que en terminología moderna equivale a la de gusto) que se acomoda más o menos a aquél del cual procede su deleite mayor. El predominio de dicha facultad de aproximación a lo hermoso (pues tal es el nombre de la relación entre el deleite y su causa) existe en todos los hombres, pero en grado distinto, y aquel en quien existe en grado supremo es el poeta." El poeta "expresa la influencia de la sociedad y de la naturaleza sobre su mente, y al comunicar a otros dicha expresión obtiene de rechazo una especie de repetición. Está organizado de manera más delicada que los demás, siendo por tanto más sensitivo al goce y al dolor, ya sean suyos, ya sean ajenos, y en un grado tal que los otros desconocen, buscando el goce y rehuyendo el dolor con afán proporcionado a la diferencia indicada."

Digitized by Google

No se olvide que la *Defence* quedó sin terminar, y no se le deben reprochar defectos procedentes de su misma incompleción. Pero si en ella no alude Shelley a ciertas cuestiones de técnica poética es porque sin duda no le interesaban dichas cuestiones. Como lenguaje poético le bastaba el de su tiempo, que era el lenguaje de Wordsworth y Coleridge. Pero sin embargo, admite la innovación como elemento necesario del verso: el lenguaje poético es esencialmente metafórico; es decir, que "marca las relaciones antes desapercibidas entre las cosas, hasta que las palabras en las cuales están representadas dichas relaciones, con el transcurso del tiempo, se convierten en signos de una parte o una clase de pensamientos, en vez de ser pintura total de ellos; con lo cual, de no aparecer nuevos poetas, que creen otra vez las asociaciones desorganizadas, el lenguaje estaría muerto para cualquier intento noble de comunicación humana". De ahí que "todo gran poeta debe inevitablemente innovar en el legado de sus predecesores, con respecto a la estructura de su versificación particular". Observación que explica la misma práctica de Shelley, basada en las cualidades del lenguaje: "Lenguaje, color, forma y costumbres religiosas y civiles de acción son todos ellos instrumentos y materiales de la poesía... Pero la poesía, en sentido más restringido, expresa una tendencia del lenguaje, especialmente del lenguaje métrico... Lo cual proviene de la índole misma del lenguaje, que es la de representar directamente las acciones y pasiones de nuestro ser interior, así como la de ser susceptible de combinaciones más variadas y delicadas que el color, la forma o el movimiento, y resultar maleable y obediente bajo la

Digitized by Google

dirección de la facultad que lo crea, que es la imaginación. El lenguaje es producto arbitrario de la imaginación y sólo se relaciona con los pensamientos; pero los materiales restantes, instrumentos y condiciones del arte, tienen relaciones mutuas, las cuales se interponen entre la concepción y la expresión que las limita." En realidad Shelley era indiferente al lenguaje, lo cual es defecto capital en un poeta; en el prefacio a *The Revolt of the Islam,* dice: "Tampoco he tolerado que ningún sistema concerniente a las simples palabras distrajese la atención del lector... He vestido mis pensamientos, simplemente, con el lenguaje que me pareció más fácil y adecuado. Al seguir nuestro instinto y escoger un lenguaje basado en la familiaridad con la naturaleza del entendimiento humano y sus producciones más reputadas, apenas podemos equivocarnos."

¿Es útil la poesía? "Cultivar la poesía parece más deseable que nunca en épocas cuando la acumulación de materiales para la vida exterior, por exceso en el móvil de egoísmo y cálculo, sobrepasa a la capacidad de asimilar dichos materiales según las leyes internas de la naturaleza. El cuerpo humano resulta entonces demasiado difícil de manejar para lo que lo anima." En tales épocas (y en otras también) se suele pedir al poeta que abandone su tarea en favor de las tareas técnicas y mecánicas; y aun admitiendo que el ejercicio de la imaginación tiene cierto atractivo, se le posterga ante el ejercicio más útil de la razón. ¿Qué utilidad sería esa? "Hay dos clases de deleite, uno universal y duradero, otro particular y transitorio; y los medios de obtener ambas clases de deleite pueden ser igualmente útiles. Así cuanto fortalece y purifica los afectos, en-

Digitized by Google

sancha la imaginación y da espíritu al sentido, es útil; pero podemos dar a la utilidad un significado más estrecho, limitándola a designar aquello que, calmando las molestas necesidades de nuestra naturaleza animal, rodea de seguridad a los hombres, a la vez que dispersa los engaños groseros de la superstición y suscita entre las criaturas un grado de tolerancia compatible con sus intereses personales." Aunque sea difícil definir el deleite más alto, según Shelley el dolor de la parte inferior en la naturaleza humana acompaña al placer de la superior, por defecto de aquélla; resultando así que pena, terror, angustia y desesperación son resultado a veces del acercamiento a la bondad más alta. Producir y asegurar deleite en dicho sentido es útil en verdad, y quienes producen y mantienen tal clase de placer son los poetas y los filósofos-poetas.

La poesía no es sólo útil, sino que, a consecuencia de su utilidad, tiene también ciertos efectos sociales. La poesía, como ya se dijo, va acompañada de deleite o placer, y "todos los espíritus sobre quienes recae se rinden para recibir la sabiduría que llega mezclada con ese placer. En la infancia del mundo, ni los poetas, ni su auditorio se daban cuenta plena de la excelencia de la poesía, ya que actúa de modo divino e imperceptible, más allá y por encima de lo consciente, quedando reservado a las generaciones futuras el contemplar y medir causa y efecto en toda la fuerza y esplendor de su unión." Como consecuencia de ese efecto social retardado que tiene la poesía, Shelley indica que "aun en tiempos modernos ningún poeta vivo llegó jamás a la plenitud de su fama; el jurado que juzga al poeta, perteneciendo como pertenece a todos los tiempos, debe

Digitized by Google

componerse de sus pares, y escogerle el tiempo entre lo mejor y más sabio de muchas generaciones".

En cuanto a la distinción, hoy académica, entre prosa y verso, Shelley prefiere establecerla entre lenguaje medido y lenguaje no medido, porque "la división entre prosa y verso es inadmisible en términos filosóficos... Distinguir entre poeta y prosista es error vulgar... Todo autor que haya realizado alguna revolución en la opinión no es necesariamente poeta, sino inventor; ni siquiera es poeta cuando sus palabras revelan la analogía permanente de las cosas por medio de imágenes que son parte en la vida de la verdad. Pero sí lo es cuando sus períodos son armoniosos y rítmicos, conteniendo en sí todos los elementos del verso y siendo eco de la música eterna."

Es decir, que para Shelley la expresión poética no requiere necesariamente que la acompañe el verso, pues como corrobora luego, equiparando poesía y filosofía, "los poetas supremos, aquellos que emplearon las formas rítmicas tradicionales, no son menos capaces de percibir y enseñar la verdad de las cosas que aquellos que omitieron dichas formas. Shakespeare, Dante y Milton (para reducirnos a los escritores modernos) son filósofos en el más alto grado". De modo que para Shelley, a consecuencia de no limitar la expresión poética al verso, poesía y filosofía ofrecen dos caras de una misma verdad, y así como el poeta (Shakespeare, por ejemplo) puede ser filósofo, también el filósofo (Platón, por ejemplo) puede ser poeta. De lo cual se deduce que su latitud al aplicar igualmente el término de poesía, en ciertas condiciones, al verso y a la prosa,

Digitized by Google

acaso proceda de su afán de equiparar al poeta con el filósofo.

De la insistencia con que Shelley alude juntamente a la poesía y a la moral, al poeta y al reformador o legislador, al poeta y al filósofo (aunque ya dijimos que tales conexiones se deben en parte a influencia platónica) tal vez el lector suponga que en su obra hay una tendencia didáctica manifiesta. Y no estaría del todo equivocado en dicha suposición, ya que el propio Shelley escribió: "Temo que mis poemas no resistan a la crítica, por amistosa que sea; algunos de los últimos tienen el mérito de ofrecer en cada palabra cierto sentido, y todos son pintura fiel de mis sentimientos al escribirlos. Pero en gran parte resultan abruptos y oscuros, alentando todos odio al despotismo y a la beatería... Sólo están exentos, indiscutiblemente, de un defecto: constituir un volumen de literatura elegante." (A Thomas Jefferson Hogg, 2 de enero 1813.) También es justo indicar que Shelley no se consideraba, a pesar de todo, como poeta didáctico: "Las notas a *Queen Mab* serán largas y filosóficas; aprovecharé la ocasión, que estimo segura, para discutir en público ciertos principios de reforma que no quiero discutir en forma silogística en el poema. Un poema didáctico creo que es estúpido." (Carta al mismo, 26 enero 1813.) Dada la importancia que tenían para Shelley sus opiniones morales y políticas, al abstenerse de usarlas como medio de propaganda dentro de un poema, nos prueba que conservaba algún sentido de los límites del arte.

Así pues una posición crítica y filosófica informa en gran parte su pensamiento poético, aunque, como acabamos de ver, guardara cierto sentido de que podía ser

Digitized by Google

injusto usar de dicha posición en términos exclusivamente literarios. Lo mejor de su poesía tal vez se encuentra en *Prometheus Unbound, Epipsychidion* y *The Triumph of Life*. El primer poema representa, en el mito de Prometeo, una filosofía de la vida: Prometeo es el héroe de la humanidad, luchando contra la tiranía de la opresión y de la ignorancia, expresión suprema de la aspiración humana hacia la luz intelectual y la libertad espiritual. Como ya vimos, los puntos capitales en su doctrina de arte y moralidad van unidos a su poesía y a su conducta en la vida; ya que, según Shelley, el valor moral de la poesía y el valor de la moral proceden de una sola fuente, como lo indican aquellas palabras anteriormente citadas respecto a la doble función de la facultad poética.

En la *Defence* insiste: "Las ciencias éticas disponen los elementos creados por la poesía, proponiendo esquemas y sugiriendo ejemplos de vida doméstica y civil." Pero esa moral está animada por el amor y movida por la imaginación: "El gran secreto de la moral es el amor; o sea, escapar a nuestra naturaleza propia e identificarnos con la hermosura existente en los pensamientos y actos de personas ajenas a nosotros. El hombre, para ser bueno, debe imaginar con intensidad y amplitud; debe ponerse en el lugar de otros, haciendo suyos los dolores y placeres de la especie. El gran instrumento de la bondad moral es la imaginación, y la poesía ayuda a dicho efecto actuando sobre la causa." Browning, en su estudio sobre la poesía de Shelley, ve en él al poeta de dos principios cósmicos, amor y poder, aunque su visión llegue, en un momento dado, a unir dichos dos principios en una imagen sola. También

Digitized by Google

Hogg discernía en el pensamiento de Shelley dos principios estables: el amor fuerte e irreprimible a la libertad (la libertad en abstracto) y otro amor igualmente ardiente a la tolerancia de todas las opiniones religiosas; corolario del segundo principio era su aborrecimento a la persecución de cualquier índole, ya pública, ya privada.

Contento y descontento fueron mareas contrarias en su ánimo a lo largo de la vida, y sólo al final de ésta pudo escribir: "Mi mente está tranquila con respecto a la constitución y misterio del gran sistema de las cosas." (A Thomas Medwin, 22 agosto 1821.) Y así podemos suponer que, antes de morir, aquel caos que él era ("este caos, yo") halló alguna paz, pero no sin antes haberlo reflejado largamente, bajo ciertos símbolos e imágenes, en sus versos. Acaso por eso tantas veces nos parezcan, antes que poesía, abstracciones platónicas, exangües y remotas, de "un ángel inefectivo". [40]

40 La frase es de Matthew Arnold.

Digitized by Google

J O H N K E A T S

Parece que a todos los hombres toca en la vida una parte mayor o menor de sinsabores, pero la parte de John Keats (1795-1821) estuvo colmada; porque fue su destino experimentar cuanta contrariedad, amargura y desdicha es posible acumular en pocos años de vida. Por eso mismo conviene subrayar el valor y energía con que la vivió.[41] Lejos de ser, para decirlo con ciertas irónicas palabras suyas, "el cordero mimado en una farsa sentimental", su vida es ejemplo de un poder bien raro: el poder de experimentar lo que es morir y resucitar una y otra vez antes de la hora final; poder que es condición para adquirir el "conocimiento enorme" de que él mismo habla. Dado lo breve de su vida (25 años) y los pocos años (apenas cuatro: de 1816 a 1819) que pudo dedicar a su trabajo, es asombroso el desarrollo, no sólo poético, sino intelectual, que alcanza Keats. Acaso tenga algo que ver en ello la fidelidad con que vive su destino y la atención intensa con la que asiste a cada momento del mismo. En su correspondencia, sobre la cual se basa principalmente

41 Su biógrafo Lord Houghton dice de él: "Su compañía era muy solicitada, por la combinación agradable de seriedad y gracia que distinguía su trato... pero ante la mención de opresión e injusticia... pronto se elevaba con virilidad grave..., su dulzura habitual hacía casi terrible esa fortuita apariencia de indignación." Gravedad básica de su carácter que confirma el mismo Lord Houghton al referirnos unas palabras de Keats, pronunciadas en Nápoles, antes de dirigirse a Roma, donde moriría poco después: "Nos iremos en seguida a Roma. Sé que mi fin se acerca, y la continua tiranía visible de este gobierno me impide hallar paz en mi pensamiento. No podría descansar tranquilamente aquí. Ni mis huesos dejaría en medio de este despotismo."

Digitized by Google

el estudio presente, aunque sin desatender a su obra poética, podemos seguir día a día el desarrollo de su inteligencia y el alcance de ella.

De su propia experiencia vivida brotan las palabras dirigidas al héroe del poema *Hyperion* y puestas en boca de Moneta: que si se le ha permitido llegar hasta las gradas del altar es porque él es uno de esos "para quienes las miserias del mundo son miserias y no los dejan descansar". Así nos lo dice claramente en el prólogo a *The Fall of Hyperion,* sobreentendiendo que ninguno puede alcanzar las alturas de la poesía si su fuerza no ha sido templada por el conocimiento del dolor humano. Algunos podrán estimar que dichas palabras están en contradicción con la obra que Keats dejó; pero bajo de ella hay una corriente espiritual, que sale a luz aquí o allá, en diversos pasajes, justificando la presunción de que acaso no exista contradicción grande entre aquellas palabras y su obra.

La experiencia de Keats no puede por tanto limitarse dentro de una interpretación equívoca de lo estético, y hasta en ciertos pasajes donde parece evidente el límite estético trazado por el propio autor, como en este anhelo (a Benjamín Bailey, 22 noviembre 1817): "Oh, una vida de sensaciones antes que de pensamientos", conviene aclararlos según otros pasajes y según el conocimiento más profundo de Keats que en ellos se nos depara. [42] La sensación, en Keats, antes

42 Es curiosa para citar aquí la opinión de Gerard Manley Hopkins sobre Keats; y aunque el lector deba prevenirse ante cierta actitud desdeñosa de Hopkins, perceptible entre líneas, con respecto a la preferencia keatsiana de la sensación, su conclusión es favorable a la ambivalencia latente en nuestro poeta de sensación y pensamiento: "Es imposible no sentir con

Digitized by Google

que acercarle a los estetas de fin de siglo, le distancia, pues que para él dicha palabra, lejos de designar algo frívola y superficialmente placentero, designa una experiencia humana y poética en la cual todo el ser se arriesga.[43] Como corroboración de lo dicho es con-

---

fatiga cómo su verso se abandona a cada momento a un lujo enervante y poco viril. Parece que dijo algo por el estilo de: Oh, una vida de impresiones (Keats no habla de impresiones, sino de sensaciones) en vez de pensamientos. Esa fue, supongo, la vida que intentó llevar. Las impresiones no parecen haber sido todas inocentes, y pronto acabaron con la muerte. Sus contemporáneos, como Wordsworth, Byron, Shelley y hasta Leigh Hunt, equivocados o no, aún se preocupaban de cosas grandes, como libertad y religión; pero él vivió, de mitología y cuentos de hadas, la vida de un soñador. Sin embargo, siento y veo en él un comienzo de algo opuesto a eso, de un interés en cosas más elevadas y de una mente poderosa y activa... Su mente poseía en abundancia, según parece, poderes claramente masculinos y su carácter virtudes viriles, aunque al entregarse a los sueños y a satisfacerse a sí mismo, naturalmente, aquéllos quedaban esclavizados. No quiero decir que hubiese podido encaminarse hacia una vida virtuosa —sólo Dios puede saberlo—, sino que su genio se hubiera orientado hacia una expresión artística más austera. La razón, el pensamiento, aquello por lo que no quiso conducirse, se hubiesen afirmado en él al fin y quizá llegado a ser tanto más poderosos que los de sus contemporáneos cuanto su sensibilidad o impresionabilidad, por las cuales quería conducirse, eran más agudas y ricas que las de ellos."

43 Acaso esa resistencia a contentarse con la sólo resonancia estética explique en parte la antipatía de Keats hacia Francia y la literatura francesa, aunque el inglés, en general, excepto el inglés *sophisticated,* tampoco tenga gran simpatía hacia Francia. "Hablando de Francia, se me ocurrió decirme algunas palabras en su lengua; quizá es la más pobre de las que se han hablado desde el galimatías de la torre de Babel. Y si llegas a saber que el uso real y la grandeza de una lengua deben referirse a su literatura, te asombrará ver cuán inferior es respecto a nuestra lengua nativa. Quisiera que, por todo el país, el italiano sustituyera al francés en cada escuela, porque está lleno de verdadera poesía y acaso es más novelesco, de manera adecuada para agradar a las damas, que el nuestro propio." (A su hermana Fanny, 10 septiembre 1817.)

Digitized by Google

veniente citar estas palabras (a John Hamilton Reynolds, 3 mayo 1818): "Comparo la vida humana a una gran casa de muchas moradas, de las cuales sólo puedo describir dos, ya que las puertas de las restantes todavía están cerradas ante mí. La primera adonde entramos la llamaremos cámara infantil o sin pensamiento, en la cual permanecemos mientras no pensamos. Estamos allí largo tiempo, y aunque las puertas de la cámara segunda están abiertas, mostrando su apariencia brillante, no nos interesa apresurarnos a entrar en ella. Mas a la larga nos sentimos imperceptiblemente impelidos, al despertar en nosotros el principio del pensamiento; y apenas entramos en esa cámara segunda, que llamaré cámara del pensamiento virginal, nos embriagamos con las luces y la atmósfera, sin ver otra cosa que agradables maravillas; y pensamos en quedarnos allí para siempre en medio de los deleites. Sin embargo, entre los efectos que produce el aire aquél está una agudeza tremenda de nuestra visión, en lo que respecta al corazón y la naturaleza del hombre, convenciendo a nuestros nervios de que el mundo está lleno de desdicha, desgarramiento, dolor, enfermedad y opresión; con lo cual esta cámara del pensamiento virginal se oscurece gradualmente, al tiempo mismo que, por todos lados de ella, se abren muchas puertas, pero todas oscuras, abiertas hacia corredores oscuros. No vemos equilibrio entre el bien y el mal; estamos entre la niebla. *Estamos* ahora en dicho estado, y sentimos el peso del misterio."

Aunque Keats era muy joven cuando murió, y en parte estuviese todavía bajo los encantos de la cámara del pensamiento virginal, su conocimiento de la vida

Digitized by Google

alcanzaba más allá de ella, bastante más allá de lo que cualquier otro poeta excepcional haya podido alcanzar a la misma edad. Y si para probarlo no bastara la cita anterior, vamos a completarla con otra, referente a cierta teoría de Keats acerca de la salvación del hombre (a su hermano George y su cuñada Georgiana, 14 de febrero - 3 mayo 1819): "La denominación vulgar de este mundo, entre descarriados y supersticiosos, es la de 'un valle de lágrimas', del cual nos redimirá cierta interposición arbitraria de Dios, llevándonos al cielo. Qué noción tan mezquina, limitada y recompuesta. Llámese al mundo, si se quiere, 'el valle de hacer un alma'... y digo 'hacer un alma', distinguiendo entre alma e inteligencia. Puede haber inteligencias, o chispas de la divinidad, en millones, pero no son almas hasta que adquieren identidad, hasta que cada una es una personalidad por sí misma. Las inteligencias son átomos de percepción, que saben, ven y son puros; en una palabra: que son Dios. ¿Cómo se hacen las almas? ¿Cómo se confiere identidad a aquellas chispas que son Dios, de manera que posean la felicidad particular a cada existencia individual? ¿Cómo, sino por medio de un mundo igual a éste? Dicho punto quiero examinarlo con sinceridad, porque creo que encierra un sistema mayor de salvación que el de la religión cristiana; o mejor dicho: es un sistema para crear espíritu. Lo cual se efectúa por medio de tres grandes materiales que actúan unos sobre otros durante una serie de años. Dichos tres materiales son: la inteligencia, el corazón humano (distinto de la inteligencia o pensamiento) y el mundo o espacio elemental, adecuado para la acción propia y recíproca

Digitized by Google

de pensamiento y corazón, con el propósito de formar al alma o inteligencia destinada a poseer un sentido de identidad... Llamaré al mundo escuela, fundada con el propósito de enseñar a leer a los párvulos; al corazón humano, el catón usado en dicha escuela; y al niño capaz de leer, el alma hecha en tal escuela y su catón. ¿No veis cuán necesario es un mundo de dolores y trastornos para formar una inteligencia y hacer un alma? No sólo es el corazón un catón, sino la biblia del pensamiento, la experiencia del pensamiento, el pezón donde mama su identidad. Tan varias como son las vidas de los hombres, tan varias resultan sus almas, y así hace Dios seres individuales, almas, almas idénticas, de las chispas de su propia esencia." Teoría de la cual parece corolario, aplicado a la creación del alma en un poeta, esto que dice en otra ocasión (a James Augustus Hessey, 9 octubre 1818): "El genio de la poesía debe procurar en el hombre su salvación propia. No puede madurar por ley ni precepto, sino por sensación y vigilancia de sí. Lo creativo debe crearse a sí mismo." Todo lo cual recuerda a Goethe y a aquella sugerencia suya de que no todas las almas fuesen inmortales, sino que la inmortalidad era recompensa a ciertas almas que se habían esforzado en esta vida.

Raramente se hallará poeta en quien el orgullo de su vocación vaya, como en Keats, unido a la humildad: "Muchas veces me pregunto por qué seré yo poeta, y no otro, ya que tan gran cosa es y cuán grandes cosas se obtiene así." (A Leigh Hunt, 10 mayo 1817.) "No hay pecado mayor, después de los siete mortales, que adularse a sí mismo con la idea de ser

Digitized by Google

un gran poeta, o uno de esos privilegiados que pasan la vida persiguiendo honra. ¿No nos tranquiliza el sentir que tal crimen debe acarrear su pena pesada? ¿Que si uno se engaña a sí mismo el saldo quedará equilibrado?" (A Benjamín Robert Haydon, 10-11 mayo 1817.) Esa actitud es la que precisamente le permite, cuando habla del carácter del hombre excepcional, del poeta o del artista, indicar esto (a Benjamín Bailey, 22 noviembre 1817): "Debo decir una cosa que ha pesado sobre mí últimamente y aumentado mi humildad y capacidad de sumisión, y es la verdad. Los hombres de genio son grandes a la manera de ciertos éteres químicos, que operan sobre la masa del intelecto neutro, pero ellos mismos no tienen individualidad alguna, ni carácter determinado. A los más culminantes de ésos que tienen un yo propio los llamaré hombres de poder." Keats parece sobreentender que sólo el hombre de acción tiene carácter, mientras que el carácter del contemplador consiste precisamente en no tener ninguno. Unos versos manuscritos, cancelados en *The Fall of Hyperion*,[44] van más allá, distinguiendo entre poeta y soñador: "Poeta y soñador son diferentes, / Diversos, contrarios totales, antípodas. / El uno derrama bálsamo sobre el mundo, / El otro lo atosiga." No tener carácter es pues condición preciosa

44 Dichos versos proceden de un manuscrito que perteneció a Richard Woodhouse, amigo de Keats, y rayados por el primero con la observación de que el poeta intentaba suprimirlos; lo cual parece cierto, ya que no van en la versión impresa del poema publicada por Lord Houghton. La supresión se debe sin duda a que Keats, conociendo la diferencia entre poeta y soñador, no quiso admitir que él mismo fuera un simple soñador.

Digitized by Google

del poeta, mientras que el soñador no lo tiene por debilidad congénita.

"En cuanto al propio carácter poético (quiero decir esa cosa de la cual, si algo soy, soy parte) ... es algo que no es, que no tiene yo, es todo y nada y no tiene carácter; goza de la luz y de la sombra, vive en lo que le place, sea feo o hermoso, rico o pobre, bajo o elevado; y el mismo deleite tiene en concebir a Iago como a Imogene. Lo que choca al filósofo virtuoso deleita al poeta camaleón. Saborear el lado oscuro de las cosas no le daña más que probar su lado brillante, porque ambos acaban en contemplación. Un poeta es la cosa menos poética que existe, porque no tiene identidad, y de continuo está informando (palabra dudosa, esa de informando, en el manuscrito de Keats) algún otro cuerpo: el sol, la luna, el mar. Hombres y mujeres, que son criaturas de impulso, son poéticas y en ellas hay algún atributo inalterable. Pero el poeta no tiene ninguno, ni identidad; es ciertamente la menos poética de las criaturas de Dios. Entonces, si no tiene yo, siendo yo un poeta, ¿por qué asombrarse si no escribiese más?... Es cosa lastimosa de confesar, pero es un hecho que ninguna palabra dicha por mí puede aceptarse como opinión nacida de mi naturaleza idéntica. ¿Cómo podría serlo, cuando no tengo naturaleza?... Mas acaso tampoco ahora estoy hablando de mí, sino de algún carácter en cuya alma vivo actualmente." (A Richard Woodhouse, 27 octubre 1818.) Es probable que Keats, al escribir las líneas citadas, no pensara tanto en el poeta lírico que él era como en el poeta dramático que tal vez pudo ser; dicha disponibilidad de una

Digitized by Google

naturaleza proteica conviene más a la obra de Shakespeare que a la que poseemos de Keats.

¿Cuál es pues la naturaleza del poeta? ¿En qué consiste? En la "capacidad negativa", o sea: "cuando un hombre es capaz de permanecer en incertidumbres, misterios y dudas, sin el irritante esfuerzo en pos de hecho y razón... Coleridge, por ejemplo, dejaría escapar una fina verosimilitud aislada, sorprendida en el *penetralium* del misterio, por incapacidad de quedarse a mitad de conocimiento. Lo cual, continuándolo a través de volúmenes, acaso no nos llevaría más allá de esto: que en un gran poeta el sentido de la hermosura domina toda otra consideración; o mejor, borra toda otra consideración." (A sus hermanos George y Thomas, 21 diciembre 1817.) El poeta no necesita, ni debe, esforzarse en pos de la verdad filosófica, porque para él sólo hay una verdad axiomática, contenida en estas palabras: "No tengo certeza de nada, sino de la santidad de los afectos cordiales y de la verdad de la imaginación; lo que la imaginación toma como hermosura debe ser verdad,[45] ya existiera con anterioridad o no. Porque la misma idea tengo respecto a todas nuestras pasiones, las cuales, como la del amor, todas son creadoras, en su sublimidad, de hermosura esencial... La imaginación puede compararse al sueño de Adán,[46] que éste, al despertar, lo encontró verdadero. Tanto más me empeño en este tema cuanto que hasta ahora no he podido percibir cómo puede

45 Recuérdese el final de la *Ode on a Grecian Urn*: "Beauty is truth, truth beauty — that is all / Ye know on earth, and all ye need to know."

46 Milton, *Paradise Lost*, VIII, versos 460-90.

Digitized by Google

conocerse la verdad de una cosa por razonamiento consecutivo, y sin embargo debe ser posible. ¿Cabe concebir que aun el mayor filósofo llegara jamás a su meta sin dejar a un lado objeciones numerosas?" (A Benjamín Bailey, 22 noviembre 1817.) Todo lo cual corrobora al escribir, acerca del carácter de su amigo Charles Wentworth Dilke: "Dilke es hombre que no puede sentir su identidad personal a menos que tome alguna decisión acerca de todo. La única manera de fortalecer nuestro intelecto es no tomando decisiones acerca de nada, para que la mente sea así camino abierto a cualquier pensamiento, no reunión selecta. La especie no es escasa en número, ciertamente; todos los discutidores empedernidos con que uno se encuentra son de la misma familia, que nunca hablan de nada sin haberlo prejuzgado. Quieren martillear su clavo en uno, y si uno se lo tuerce aun le estiman equivocado. Dilke no alcanzará una verdad en su vida, ya que siempre está tratando de alcanzarla." (A su hermano George y cuñada Georgiana, 17-27 septiembre 1819.)

Y sin embargo, a pesar de lo que ahí dice, en otra ocasión alude Keats a su deseo de conocimiento, en conflicto con su satisfacción suficiente en la sensación de hermosura en las cosas: "Mientras más conocemos algo, más inadecuado para nuestra satisfacción descubrimos el mundo. Es observación vieja, pero he decidido no aceptar nada sin más, sino examinar la verdad hasta de los refranes más comunes... He pensado tan poco, que no tengo opinión acerca de nada, excepto en cuestiones de gusto. Nunca puedo cerciorarme de verdad alguna sino por la percepción clara de su her-

Digitized by Google

mosura, y hasta en ese poder perceptivo me hallo muy verde de pensamiento, aunque espero que crezca." (A su hermano George y cuñada Georgiana, 16 diciembre 1818 - 4 enero 1819.) En confirmación de su deseo de conocimiento le hallamos escribiendo: "No puedo gozar del mundo sin beber continuamente conocimiento... Para mí sólo hay un camino, y es el de la aplicación, estudio y pensamiento... y para ello me retiraré durante algunos años. Estuve algún tiempo indeciso entre el exquisito sentido de lo lujoso y el amor a la filosofía; si estoy destinado al primero, me alegraría; pero si no, orientaré mi espíritu hacia la segunda." (A John Taylor, 24 abril 1818.)

Así pues, lo mismo que ya vimos cómo Keats se hallaba dividido entre el goce sensual del mundo y la percepción de la miseria y el dolor en el mismo, también, de modo equivalente y correspondiente, le hallamos dividido entre las dos vertientes de esta otra cuestión, estrechamente conectada con aquélla: estimar que la hermosura de algo es testimonio bastante de su verdad o que el conocimiento de la verdad acrecienta el goce del mundo. Es decir: entre la apreciación gozosa del mundo sensual o el conocimiento del dolor inherente al mismo, de una parte; y de otra, entre la expresión de la hermosa verdad poética gratuita o la búsqueda ardua de la verdad metafísica. Su obra, tal como la muerte temprana se lo permitió, es más bien reflejo del mundo sensual y de la verdad poética gratuita, pero al mismo tiempo también hay en ella vislumbres del dolor y miseria humanos y de la busca de una verdad sobrehumana. Que tuviera intuición de dicha ambivalencia es prueba del genio poético que en

Digitized by Google

él había; ahora, que su camino verdadero, en cuanto poeta, estuviera en expresar lo primero, y no lo segundo, como pretenden algunos de sus críticos, es cuestión ociosa que no nos concierne.[47]

¿Qué concepto tiene Keats de la poesía? "Odiamos una poesía que manifiesta una intención palpable contra nosotros, y si no estamos de acuerdo parece meterse las manos en los bolsillos del pantalón. La poesía debe ser grande y desembarazada; algo que entre en nuestra alma y no la sobresalte ni la asombre con ella misma, sino con su tema." (A John Hamilton Reynolds, 3 febrero 1818.) Keats parece apartar de sí, implícitamente, varios géneros de poesía comúnmente aceptados y admirados: en primer lugar, lo que hoy se llama poesía o literatura "comprometida", así como la poesía "romántica" y la poesía "barroca"; aunque en las dos instancias últimas no parece objetar tanto a lo romántico o barroco del tema en sí como de la expresión. "En poesía tengo unos pocos axiomas... Creo que la poesía debe sorprender por su hermoso exceso y no por su singularidad; debe parecer al lector expresión de sus más altos pensamientos, y semejarle casi un recuerdo. Sus toques de hermosura nunca deben quedar a medio camino, dejando al lector suspenso en

47 Con respecto a la función "social" de la poesía y del arte, cuestión implícita en las líneas anteriores, acaso sea útil citar cierta nota de Rilke: "El arte no puede ser una ayuda cuando tratamos de que lo sea, y especialmente cuando nos preocupamos nosotros con las angustias ajenas; en tanto que podemos sobrellevar más apasionadamente nuestras angustias propias, el arte da, de vez en cuando, un significado acaso más claro a la resistencia, desenvolviendo en nosotros los medios de expresar el sufrimiento nuestro y su conquista, de modo más preciso y claro de lo que es posible para aquellos que deben aplicar sus facultades a otra cosa."

Digitized by Google

vez de satisfecho. La aparición, ascensión y poniente de sus imágenes, como las del sol, deben llegarle naturalmente, brillar sobre él y ocultarse con sobriedad, aunque en magnificencia, para abandonarle en el deleite del crepúsculo. Pero es más fácil pensar lo que debe ser la poesía que escribirla. Lo cual me lleva a otro axioma: que si la poesía no brota tan naturalmente como las hojas del árbol, es mejor que no brote." (A John Taylor, 27 febrero 1818.)

¿Qué valor puede tener en sí la poesía? "A veces soy tan escéptico como para pensar que la propia poesía es un simple fuego fatuo, que entretiene con su brillantez a quien le ocurre toparse con ella. Un mercader dice que cada cosa vale lo que con ella se gane; de ahí que, probablemente, cada búsqueda mental cobra realidad y valor por el entusiasmo de quien busca, la cosa buscada no siendo nada por sí misma. Así las cosas etéreas pueden dividirse en tres grupos, por lo menos: cosas reales, cosas semirreales y nadas; cosas reales, como la existencia del sol, luna, estrellas, pasajes de Shakespeare; cosas semirreales, como el amor, las nubes, las cuales requieren una salutación del espíritu para existir enteramente; y nadas, que se engrandecen y dignifican gracias a una búsqueda ardiente de ellas." (A Benjamín Bailey, 13 marzo 1818.) Parece justo decir que hay cosas cuyo valor existe sólo para quienes pasan la vida persiguiéndolas, cosas que por no tener valor mercantil sólo tienen uno particular, resultado del esfuerzo, de la pasión puesta en su búsqueda; ahora bien, ¿pertenece la poesía a ese género de cosas? La realidad mundana de una causa no la establecen tanto sus mártires como

Digitized by Google

sus triunfadores; pero con respecto a la causa de la poesía ni la ruina de unos poetas, ni la victoria de otros (hablo de ruina y victoria desde un punto de vista mundano), han bastado nunca para establecer la realidad y el valor de aquélla. Por tanto no parece que Keats se equivocara, de incluir a la poesía entre las cosas a que llama nadas. Lo cual no excluye que la poesía fuera razón de su existir y su preocupación única: "Hallo que no puedo existir sin la poesía, sin la poesía eterna; la mitad del día no basta, sino todo él." (A John Hamilton Reynolds, 18 abril 1817.)

Si hasta aquí hemos aludido a la idea que de la poesía y del poeta tenía Keats, veamos ahora algo de lo que dice acerca de la operación poética, de cómo ocurre ésta en la mente del poeta: "En cuanto a lo que me dices (estas líneas son cita de unas palabras de su hermano George y lo que él le respondió) de que soy un poeta... no tengo derecho a hablar hasta que termine *Endymion*, que será una prueba, un juicio de los poderes de mi imaginación y principalmente de mi inventiva, la cual es en verdad cosa rara, porque gracias a ella debo, de una circunstancia desnuda, hacer 4000 versos, llenándolos de poesía." (A Benjamín Bailey, 8 octubre 1817.) Es decir: ¿con qué cuenta el poeta al comenzar a componer su poema? Un germen de algo para lo que no se conoce término adecuado, de una parte, y de otra los recursos de su idioma, para dar forma expresiva a dicho germen; aunque el poema, al tener existencia, aparece como creación, como algo independiente de aquellos tanteos en la mente del poeta entre germen y recursos lingüísticos. Keats continúa diciendo, en la carta citada:

Digitized by Google

"Un poema largo es una prueba de inventiva, que para mí es la estrella polar de la poesía, así como la fantasía es su vela y la imaginación su timón." Nos habla pues de tres poderes o potencias mentales: inventiva, fantasía e imaginación, que en realidad parecen tres aspectos de una sola facultad; el primero (inventiva) halla, ocupándose de lo que en un poema es tema del mismo; el segundo (fantasía) actúa a manera de inspiración, que, dentro de los hallazgos del tema, lo concreta y provee de circunstancias y detalles; el tercero (imaginación) guía todo el proceso, aceptando o rechazando hallazgos y circunstancias deparados por los dos poderes anteriores. [48]

Keats supone que en otra vida el hombre gozará volviendo a experimentar lo que en este mundo se llama felicidad, pero repetida en tono más delicado una y otra vez, suposición que acaso fuera posible relacionar con la del eterno retorno en Nietzsche. Pero dicho destino ultraterreno sólo aguardaría a aquellos que se deleitan en la sensación, en lugar de andar ansiosos tras de la verdad. El sueño de Adán (antes aludido) basta en el plano terreno, siendo como es una convicción de que la imaginación y su reflejo empíreo (es decir, la proyección de la imaginación en un plano sobrenatural) se corresponden respectivamente con la vida humana y su repetición espiritual. Pero Keats aclara que el simple pensamiento imaginativo puede

48 Para aclarar el papel de la imaginación en la poética de Keats, citemos esta distinción que hace entre Byron y él: "Entre nosotros hay esta gran diferencia; que él describe lo que ve y yo describo lo que imagino, siendo mi tarea la más dura. Ya veis la diferencia inmensa." (A su hermano George y cuñada Georgiana, 17-27 septiembre 1819.)

Digitized by Google

también hallar recompensa aquí en este mundo, gracias a la repetición de su propio y silencioso operar, que vuelve continuamente al espíritu con hermosa subitaneidad. O sea, para comparar cosas grandes con cosas pequeñas: "¿No le ha ocurrido nunca (pregunta a su corresponsal Benjamín Bailey, con fecha 22 noviembre 1817), al sorprenderle una melodía vieja en un lugar delicioso y gracias a una voz deliciosa, sentir otra vez aquellas mismas divagaciones y conjeturas contemporáneas de la vez primera cuando aquella melodía operó en su alma? ¿No recuerda cómo se figuraba que la cara del cantor era imposiblemente hermosa, aunque con el arrobo del instante no lo creyera imposible? Entonces, precisamente, las alas de la imaginación le llevaban tan alto que el prototipo de aquella faz deliciosa debe existir en otra vida, y ya la verá."

La imaginación es para Keats el supremo poder poético, recibiendo las sensaciones y sublimándolas, como anticipo de otros placeres en otra vida, aunque también en ésta el hombre halla su recompensa, gracias a la imaginación, por el proceso antes descrito. "Pero me escapo siempre del tema, aunque sin duda eso no ocurrirá en una mente compleja; una que sea imaginativa y al mismo tiempo cuidadosa con sus frutos; que pueda existir parte en sensación y parte en pensamiento, y a la cual es necesario que los años deparen pensamiento filosófico." (Carta a Benjamin Bailey, antes citada.) Partiendo del papel de la imaginación Keats llega a conciliar aquellas dos actitudes a que antes nos referimos: la de quien goza (sensa-

Digitized by Google

ción) y la de quien reflexiona (pensamiento), pues mientras más sepa y conozca el hombre más hondas y delicadas serán sus sensaciones, tanto en su repetición en el plano humano como en su repetición ultraterrena. Y la imaginación es quien tiene la clave de esa dicha humana y sobrehumana. Pero las palabras anteriores tienen un eco tardío y doloroso en una de sus cartas últimas: "¿Hay otra vida? ¿Me despertaré encontrando todo esto un sueño? Debe ser así, porque no podemos estar creados para esta clase de sufrimiento." (A Charles Brown, 30 septiembre 1820.)

El trabajo artístico, que consiste en "un regular acercamiento de la imaginación hacia la verdad" (a John Taylor, 30 enero 1818), exige además intensidad para alcanzar excelencia: "La excelencia de todo arte está en su intensidad, la cual es capaz de hacer que todo lo desagradable se evapore, por hallarse en relación íntima con la hermosura y la verdad." (A sus hermanos George y Thomas, 21 diciembre 1817.) Keats repite ahí lo que creían y practicaban los trágicos paganos: la fuerza poética operaba una sublimación en el ánimo de los espectadores, compensando el horror (Keats sólo habla de lo desagradable) de los acontecimientos presentados en escena. Mas dicha intensidad no se obtiene en arte sin un proceso largo en su desarrollo: "Siempre tuve demasiada sensibilidad respecto a las sendas laberínticas que llevan a la eminencia en arte... Las innumerables composiciones y descomposiciones que ocurren entre el intelecto y sus miles de materiales antes de que alcance esa percepción trémula y delicada (de cuerno de caracol) de la

Digitized by Google

hermosura."[49] (A Benjamín Robert Haydon, 8 abril 1818.) Intensidad que no se obtiene sin soledad: "Observará al final de ésta, si no abandona la lectura de mi carta: cuánto orgullo y egotismo engendra una vida solitaria. Cierto, sé que los engendra; pero ese orgullo y egotismo me capacitarán mejor que nada para escribir más hermosas cosas, así que me los permito. Lo mismo que el genio fuera de mi alcance me hace humilde, me exalto y miro con desprecio al mundo literario... Eso no es prudencia, y yo no soy hombre prudente: eso es orgullo. Le daré una definición del hombre orgulloso: es el hombre que no tiene vanidad, ni prudencia; quien está lleno de odios no puede ser vanidoso." (Carta a John Taylor, 23 agosto 1819.)

Sobre la importancia de la soledad, insiste: "El rugido del viento es mi mujer y las estrellas a través de los cristales son mis hijas. La poderosa idea abstracta que tengo de la hermosura en toda cosa ahoga la felicidad doméstica, más compartida y pequeña. Una mujer agradable y unos niños simpáticos los considero como parte de esa hermosura; pero necesito miles de dichas hermosas partículas para llenar mi corazón. Cada día siento más y más, a medida que mi imaginación se fortalece, que no vivo solamente en este mundo, sino en millares de mundos... Me disuelvo en el aire con tan delicada voluptuosidad que me basta con estar solo." (A su hermano George y cuñada Georgiana, 14-31 octubre 1818.)

---

49 La referencia a los cuernos del caracol está sugerida por unos versos de Shakespeare en el poema *Venus and Adonis* (versos 1035-36).

Digitized by Google

Pero su soledad no le impide, sino que acaso probablemente le predispone a percibir el poder del amor: "En verdad creo que un amor real basta para ocupar el corazón más grande", dice a su novia Fanny Brawne, en mayo de 1820. "Nunca he sentido mi mente reposar en nada ni en nadie, con gozo entero y por nada distraído, como en ti" (a la misma, con fecha probable de marzo 1820). Y como la muerte está en él, con la intimación terrible de que no podrá realizarse su amor, la escribe (25 julio 1819): "Dos lujos tengo para abstraerme en mis paseos, tu hermosura y la hora de mi muerte. Oh, si pudiese poseerlas ambas al mismo tiempo. Odio al mundo: golpea demasiado las alas de mi voluntad, y quisiera poder tomar en tus labios un veneno dulce que me enviara fuera de él"; que es el pensamiento del soneto *Bright Star*, escrito probablemente el mismo día que la carta citada. [50]

La amargura de su destino, y acaso los ataques de la crítica contra su obra (aunque no conviene exagerar los efectos de dichos ataques en el ánimo de Keats), le indisponen con respecto del público. Es cierto que a este Keats acerbo y desesperanzado sólo lo encontramos en sus cartas últimas; pero su antipatía al público la hallamos ya expresada en cartas escritas cuando el destino todavía no le fuerza a abandonar toda esperanza, como por ejemplo: "No tengo el más ligero sentimiento de humildad ante el público,

50 Compárese el soneto *Bright Star* con dos versos de Shakespeare en *Pericles*: *That on the touching of her lips I may / Melt, and no more be seen* (acto v, escena iii, versos 42-43).

Digitized by Google

o ante ninguna cosa existente, si no es ante el Ser eterno, el principio de la hermosura y la memoria de los grandes hombres. Cuando escribo para mí, por la mera satisfacción del momento, acaso la naturaleza siga en mí su camino; pero en un prefacio se escribe para el público, al cual no puedo por menos de mirar como enemigo y al que no puedo dirigirme sin sentimientos de hostilidad... Nunca escribí un sólo verso con la mínima sombra de haber pensado en el público... Odio la popularidad sensiblera." (A John Hamilton Reynolds, 9 abril 1818.) Y en otra ocasión, insiste: "Siento en mí la fuerza de rechazar el sufragio venenoso de un público. Mi propio ser, que sé que existe, resulta de mayor importancia para mí que las muchedumbres de sombras en forma de hombres y mujeres que habitan un reino. El alma es un mundo de por sí y tiene bastante que hacer en su propia morada. Aquellos a quienes ya conozco y que se han convertido, por así decirlo, en parte mía, no puedo pasar sin ellos; en cuanto al resto de la humanidad, es un sueño para mí... Creo que si la constitución de mi corazón fuera libre, saludable y duradera, con pulmones fuertes como los de un buey, de manera que pudiera sobrellevar sin daño ni fatiga el choque del pensamiento extremado y de la sensación, me pasaría la vida casi solo, aunque viviese ochenta años." (A John Hamilton Reynolds, 24 agosto 1819.)

Keats vio bien claro que, en una sociedad donde la poesía no tiene valor, ni el poeta estado, el público es el mayor enemigo de ambos. Pero eso no le decepcionó respecto al valor supremo que la poesía tiene

Digitized by Google

para el poeta: "Siento que mi cuerpo es muy débil para sostenerme hasta las alturas, y de continuo estoy obligado a contenerme y tratar de no ser nada. Sería vano para mí buscar manera más razonable de escribirle. Nada tengo de qué hablar sino de mí, y ¿qué puedo hablar sino lo que siento? Si tiene razón alguna para lamentar dicho estado de excitación en mí, orientaré la corriente de sus sentimientos en la dirección apropiada, diciendo que ése es el único estado para la mejor clase de poesía, que es lo que sólo me importa y aquello por lo que solamente vivo." (A John Hamilton Reynolds, 24 agosto 1819.)

Digitized by Google

II

DE 1830 HASTA EL FIN DE SIGLO

Digitized by Google

FONDO HISTORICO DE LA EPOCA VICTORIANA

Los años que van desde 1830 hasta el fin de siglo no constituyen un solo período de la poesía inglesa, a diferencia de lo que ocurre durante los años del *romantic revival*; y es natural que así sea, ya que, dado el largo espacio de tiempo que cubren, la vida y la sociedad inglesas experimentan durante el mismo una serie de acciones y reacciones que contribuyen a diferenciarlo en otros tantos períodos. En realidad no son más de tres, correspondientes a lo que los historiadores de la literatura inglesa llaman *early victorian*, *mid victorian* y *late victorian*, según las tres etapas primera, central y final del largo reinado de Victoria, desde 1837 hasta 1901. Pero todas ellas forman una época que se apoya en la revolución industrial, época llena de fe en las ideas económicas de David Ricardo y en la doctrina utilitaria de Jeremy Bentham. La clase media entra en escena con el primer *Reform Bill* de 1832, y el segundo, de 1867, le otorga el poder. De ahí que los tres períodos a que acabamos de aludir representen el predominio social de la burguesía, el cual alcanza su plenitud entre 1860 y 1870, cuando el país, impulsado por una ola de prosperidad nunca conocida y lleno de confianza en sí mismo y en su futuro, llega a creer que los problemas de toda índole estaban ya resueltos o en vías de resolverse.

El período primero, cuyo punto de partida podemos indicar aproximadamente con la fecha del año 1830, coincide con varias revueltas populares contra unas

Digitized by Google

condiciones intolerables de vida, revueltas conocidas en la historia inglesa con el nombre de *chartism*, ya que iban encaminadas a la obtención de ciertas garantías políticas consignadas en una carta constitucional. Pero el movimiento cubría propósitos diferentes de diferentes grupos políticos, unos avanzados y otros retrógrados, [51] lo cual contribuyó al fracaso del mismo, aunque cinco de sus once puntos originales formen hoy parte del sistema electoral inglés. Dentro del movimiento luchaban tanto los trabajadores como la clase media, para obtener aquel *Reform Bill* de 1832 ya mencionado; mas lo que en realidad obtuvieron los trabajadores fue la pérdida de sus libertades en beneficio de la clase media, además de verse sometidos a una centralización gubernamental inspirada en las teorías de los discípulos de Bentham.

El disgusto consiguiente a tal derrota se aumentó con las consecuencias de algunos años de comercio pobre, desempleo, malas cosechas y epidemias, que se extendían por unas ciudades carentes de las facilidades higiénicas más elementales. Al mismo tiempo la cifra elevada de natalidad causaba la baja en el precio de la mano de obra, y el desagrado ante tal estado de cosas se tradujo en huelgas. Las huelgas fracasaron, pero al menos despiertan el interés de la nación hacia la situación de las clases trabajadoras. A ello

51 Entre dichos grupos estaban: la Asociación de Trabajadores de Londres y los Trabajadores Textiles de las fábricas del norte; los iniciadores del Nuevo Mundo Modelo de Robert Owen, que proponían un movimiento cooperativo; los representantes de los antiguos gremios, pretendiendo volver al trabajo doméstico del siglo XVIII; y los discípulos reaccionarios de Cobbet, con el propósito de establecer una sociedad patriarcal de campesinos.

Digitized by Google

ayuda otro movimiento que luchaba al lado del *chartism,* y era la liga contra las *Corn Laws,* dirigida por Cobbet y Bright, la cual, desde 1838 a 1846, actúa con energía igual a la del *chartism,* consiguiendo al fin la abolición de aquellas leyes, aunque tal medida gubernamental perjudicaba a los agricultores. Tanto el *chartism* como la liga contra las *Corn Laws* formaban parte a su vez de otro movimiento más amplio, encaminado a libertar de trabas al comercio, aceptando el *laissez-faire* económico que favorecían industriales y políticos, a medida que iba creciendo la capacidad de Inglaterra como país exportador, hasta el punto de aparecer entonces como proveedora única del mercado mundial.

El período segundo, cuyo arranque podemos señalar hacia 1850, coincide con el mejoramiento de las condiciones de vida. Alrededor de 1848 ya aparece Inglaterra como nación privilegiada en medio de las dificultades de otros países europeos; la exposición de 1851 marca el apogeo de aquel industrialismo de clase media al que secundan las demás clases sociales. La máquina y la fábrica son ya rasgos permanentes de la economía; exportación e importación doblan sus cifras. La prosperidad es evidente, aunque no deje de haber cosas desagradables: cárceles, asilos, bancarrotas (de las cuales Dickens nos ofrece algunos ejemplos en sus novelas). No obstante, en época tan feliz, o que se creía tan feliz, tales hechos no retenían mucho tiempo la atención. ¿No se gozaba de comercio libre y de impuestos bajos? De aquella prosperidad nace el optimismo: los males del pobre y las injusticias que sufría habrían de aliviarlos la ciencia y la religión.

Digitized by Google

Matthew Arnold ridiculizará poco después aquella plegaria de un tal Mr. Roebuck "para que pueda durar nuestra felicidad sin par", aplicando al burgués satisfecho de la época que comentamos el término de "filisteo", que traduce de Heine. Por lo demás, desde el punto de vista sociológico, es curioso que aquellos escritores burgueses, en una edad de apogeo capitalista, no pudieran descubrir interés estético alguno en esa técnica de la cual dependía, precisamente, la vida burguesa.

Bentham, muerto a estas fechas, es la figura que más contribuye a forjar el futuro de Inglaterra. Porque la doctrina utilitaria tiene importancia capital en la época que estudiamos, ejerciendo sobre el país influencia mayor de la que jamás ejerciera otra doctrina, tanto en política y opinión pública como en la vida nacional. El bienestar mayor del mayor número podía obtenerse gracias a la libertad y al esfuerzo individuales, y todo hombre, con tal de ser sano y honrado, podía hallarse en camino de la fortuna; si los pobres y débiles sucumbían, tanto peor para ellos: era natural que así fuese, como lo demostraban las flamantes teorías de Malthus. El apogeo de la doctrina utilitaria ocurre durante los años medios del siglo, sirviendo de fondo a la ideología científica, ya que cuando aquella doctrina invade el campo de la religión y de la moral, el industrialismo, aliado con ella, provoca el escepticismo. El evangelismo es, sin embargo la nota religiosa dominante en los años medios del siglo; su propósito principal era renovar en el hombre un sentido personal del sentimiento religioso.

Digitized by Google

Mas la forma en que actúa dicha doctrina utilitaria no es la original que le dio Bentham, sino la modificada por sus discípulos. El esfuerzo de uno de éstos, Edwin Chadwick, ayuda a transformar el gobierno del país, y de ese modo los principios de Bentham, clasificación, centralización, especialización e inspección, quedan establecidos. Pero las reformas se llevan a cabo muchas veces contra el parecer de la opinión pública; así por ejemplo la emancipación católica la estimaban algunos como errónea y el primer *Factory Act* de 1833 se implanta frente a la oposición de las propias doctrinas utilitarias. La protección del obrero, la educación popular, la atención al problema del desempleo fueron igualmente reformas llevadas a cabo contra las ideas religiosas o filosóficas dominantes; y lo mismo ocurre con el avance del control estatal y municipal. El espíritu provinciano recibe golpe mortal con el crecimiento de las redes ferroviarias, que al unir las localidades entre sí ayuda al mercado nacional.

Con el avance de la industria y la producción Inglaterra resulta la más rica de las naciones; de ahí las costumbres razonables y calculadoras que adquiere la vida nacional y la necesidad de que fueran razonables, o aprobados por la razón, los valores representados en la literatura del período. La ciencia ocupa lugar primordial entre las preocupaciones intelectuales del país; el avance de la ciencia transforma la vida y modifica la condición humana, fijando el lugar del hombre en el orden natural. Al calmarse los transtornos políticos, satisfechas las demandas de la clase media y creciendo las fuentes de riqueza, comienza una etapa de estabilidad. Dicha clase media, que va a dar tono a la

Digitized by Google

vida del país, acepta un tipo de moralidad en extremo severo; la reina misma, de la cual se ha dicho que era una burguesa sagaz, cuyo espíritu nada tenía que ver con los instintos aristocráticos, representa el modelo de tal sociedad. Disraeli, que lo sabía, nunca deja, cuando quería calcular el efecto sobre la burguesía de alguna medida parlamentaria, de consultar antes a la reina, y los resultados confirmaron siempre su presunción.

Con la práctica de las ideas democráticas la educación se distribuye más ampliamente y mejor, y tanto la clase media más modesta como el pueblo obtienen acceso, o mejor, posibilidad de acceso, a las obras literarias. La parte mayor de la nación nace así a la vida del pensamiento; de ahí no sólo la difusión mayor de las obras literarias, sino la variedad de temas que tratan las mismas, y hasta la posibilidad de que éstas no estén conformes con tal estado de cosas. Por eso es posible señalar cierto regreso a algunas de las condiciones históricas del *romantic revival*: los estudios científicos y la práctica del positivismo contribuyen, paradójicamente, a que surja, como reacción en busca de equilibrio, un idealismo nuevo.

Hacia 1875 comienza el período tercero de los tres indicados, que se extiende hasta los años primeros de este siglo anteriores a la guerra de 1914; es decir, que no sólo cubre el fin del reinado de Victoria, sino todo el de Eduardo VII y parte del de Jorge V. Se rompe el equilibrio alcanzado durante el período anterior y en su lugar nace el sentimiento contrario de inestabilidad; dada la necesidad de una renovación espiritual comienza a atenderse a las tendencias lite-

Digitized by Google

rarias de otros países europeos. Hacia 1870 sobreviene la *Great Depression,* aunque la producción no deje de ir en aumento, ni los precios de bajar desde aquel nivel elevado que anteriormente alcanzaron. El monopolio comercial, del cual había venido disfrutando Inglaterra, cede ante la competencia de otros países europeos y de los Estados Unidos de América. De ahí nuevo desempleo y pobreza, con las huelgas consiguientes. Para compensar la situación se atiende a aquellos territorios que Inglaterra poseía esparcidos por todos los rincones del mundo; y así entra en la ideología política nacional el concepto del imperio, al cual dedicará el país su atención durante los treinta años finales del siglo. Por esas fechas Inglaterra es ya capital del mundo financiero y el imperio británico está consolidado.

El proletariado crece en importancia al mismo tiempo que se forma la idea del imperio, de la cual el proletariado mismo se disocia. El fin de siglo lo marcan nuevas huelgas, guerras, el movimiento sufragista y la lucha constitucional. Las consecuencias comerciales de la guerra Boer y la aventura africana de Cecil Rhodes dejan un rastro desagradable, que actúa como aliciente de la experiencia socialista. Porque las doctrinas socialistas habían aparecido ya al fondo de la escena nacional (llevando con ellas, paradójicamente, algo del individualismo indígena, lo cual contradecía las doctrinas de Marx), y gracias al esfuerzo de F. D. Maurice toman en Inglaterra un cariz que las diferencia del socialismo de otros países. Porque en Inglaterra la tendencia socialista, partiendo de las injusticias provocadas por el *chartism,* se alía en parte con

Digitized by Google

otra corriente (representada por F. D. Maurice), que trataba de unir los principios cristianos con la idea de justicia social. Pero el avance del socialismo en la vida política nacional no ocurre hasta el reinado de Eduardo VII.

John Stuart Mill (1806-1873), representando el empirismo británico, es quizá el filósofo contemporáneo que más influye sobre el pensamiento nacional. Aunque formado en la doctrina utilitaria, atraviesa una crisis espiritual, como él mismo refiere en su *Autobiography* (1873), al leer los poemas de Wordsworth; entonces se da cuenta de lo que era la poesía y ve ante sí una riqueza antes insospechada. Todavía más valiosa que su filosofía es precisamente dicha adaptación a unos valores vitales y espirituales nuevos, hasta llegar a percibir las dos corrientes contrarias que iban a dividir su época: una intelectual sistemática y otra intuitiva mística. Sus tendencias diversas (positivista en cuestiones científicas, asociacionista en psicología, agnóstico en religión) aparecen cuando desarrolla sus ideas sobre filosofía social, pasando de un individualismo estrecho al socialismo liberal de los años últimos del siglo. En cuanto lógico, dota con fórmulas precisas a la teoría de la inducción empírica; en cuanto metafísico, reconcilia la autoridad del hecho con la reflexión abstracta; en cuanto moralista, trata de dar a la doctrina utilitaria sentido más sutil. Su sistema de lógica, aunque atacado luego por los idealistas, abre caminos nuevos al método inductivo, y los filósofos actuales le deben no poco. Pero su pensamiento se aplicó sobre todo a las ciencias sociales.

Digitized by Google

La otra figura filosófica que domina el siglo es la de Herbert Spencer (1820-1903), quien para sus admiradores era el filósofo por excelencia de la época victoriana. Prolongando las hipótesis biológicas de Darwin, organiza todo el conocimiento según una filosofía de la evolución, de modo que el conocimiento científico precedente parece alcanzar entonces su conclusión inevitable; porque las teorías evolucionistas le sirvieron como punto de partida para interpretar todos los aspectos de la experiencia, con poder sistemático y constructivo raro en un pensador inglés. Mas la oposición a tales ideas surgió luego, precisamente entre las figuras más destacadas en la literatura del segundo período de la época victoriana, que estaban libres de toda adherencia a la doctrina utilitaria, ya que el afán de comprender el mundo y darle unidad (unidad que Darwin extendía a todos los seres vivos y Spencer al cosmos), no suscitó entre sus adeptos ímpetu creador de valor humano.

Thomas Hill Green (1836-1882) influye con su posición idealista en la vida y el pensamiento nacionales durante las tres últimas décadas del siglo, reforzando dicha influencia con la lucha en el terreno de la educación y de la reforma política y social. De ahí que la lógica empirista de Stuart Mill perdiera terreno en favor de una filosofía inspirada en el pensamiento de Kant y Hegel, y resucitando al mismo tiempo el platonismo.[52] Vemos así cómo el entronque con el *romantic revival,*

52 La resurrección de los estudios platónicos en Inglaterra durante el siglo XIX se debe, en primer lugar, a la labor de Benjamín Jowett (1817-1893), catedrático de griego en Oxford y *master* de Balliol College.

Digitized by Google

en estos años del siglo, lo subrayan las influencias filosóficas mismas que actuaron sobre aquél y reviven ahora. Hill Green ataca el hedonismo utilitario de las generaciones inmediatas anteriores y ofrece en el terreno político una teoría de la democracia, basada, es cierto, en el valor supremo de la personalidad, pero hostil al *laissez-faire*, y por tanto más en consonancia con la necesidad creciente de intervención estatal en la vida común. Otros dos filósofos, Bernard Bosanquet (1848-1923) y F. H. Bradley (1846-1924), defienden el idealismo absoluto; el primero relacionándolo con los diversos movimientos filosóficos del siglo; el segundo mostrando lo insuficiente del empirismo y la vaciedad del positivismo.

El pensamiento científico, sobre todo el que se deriva de las teorías darwinianas y los descubrimientos en ciencias físicas, suscita problemas filosóficos de los cuales se daban cuenta los mismos hombres de ciencia. Las hipótesis geológicas contemporáneas y la exégesis moderna de los textos bíblicos, exégesis realizada en Alemania, chocan con las creencias religiosas tradicionales. De ahí la protesta subsecuente contra esa acción destructora de la ciencia y de la revolución materialista; divergencia que, por lo demás, no altera el impulso de la época en busca de equilibrio, cosa no difícil para un país como Inglaterra, que siempre supo adaptarse a las circunstancias y siempre supo también dónde hallar la compensación necesaria. La literatura de duda y escepticismo aparece ya tarde en el siglo, y es obra de escritores formados en la teoría evangélica de la inspiración verbal de la escritura; por eso mismo comprendían dichos autores que no era posible poner de

Digitized by Google

acuerdo aquella inspiración divina con los descubrimientos científicos, ni con la crítica moderna de los textos bíblicos. El doctor Arnold conocía los trabajos exegéticos realizados en Alemania, lo mismo que el doctor Edward B. Pusey, aunque éste tuviera la precaución de no aceptar todas las conclusiones de dicha crítica; lo curioso, sin embargo, es que un creyente ortodoxo como Pusey viese y aceptara la necesidad de tener en cuenta dicha crítica.

La corriente medievalista que surge hacia los años medios del siglo, es decir, en el segundo período de los tres aquí comentados, parece también reacción contra el espíritu de la época, aunque tuviera antecedentes en el siglo anterior. Se manifiesta en muchos órdenes de la vida, por ejemplo, en la arquitectura y en el socialismo gremial, y va contra la creencia en el progreso. A tal corriente puede en parte adscribirse el Oxford Movement, que constituye el fermento intelectual más poderoso de la primera mitad del siglo. Hoy es difícil apreciar con justeza la importancia que tuvo, porque entre los lectores se ha perdido el gusto, entonces frecuente, hacia la lectura de sermones y folletos religiosos. Fue un intento de aclarar la confusión religiosa de la época, tanto como una lucha contra la indiferencia en cuestiones dogmáticas y contra el racionalismo de Godwin y Bentham, envolviendo, de otra parte, una reacción *tory* frente al poder creciente de la clase media. Acaso fue fruto de la emancipación católica de 1829, así como el levantamiento (1871) de restricciones al no conformismo pudo ser una de sus consecuencias; otra consecuencia fue la de originar dudas respecto al protestantismo basado en los 39 artículos, produciendo

Digitized by Google

entre protestantes el recelo de que la solución única de tales problemas la tuviera la iglesia de Roma,[53] temor que se aumentó cuando dicha iglesia restablece en Inglaterra la jerarquía católica. Mas el *Public Worship Act* de 1874 reafirmó en tales cuestiones la autoridad del Estado.

Los *tractarians* (nombre derivado de los folletos o *tracs* escritos por los miembros del Oxford Movement, dirigidos principalmente a lectores eclesiásticos, para tratar las cuestiones y problemas diversos que les ocupaban) eran de opinión menos estricta que los evangélicos acerca de la autoridad del texto de la escritura, y por lo tanto podían ajustarse mejor a la crítica moderna que de la misma se estaba haciendo. Pero el movimiento fue sobre todo una afirmación de autoridad en cuestiones religiosas. Iniciado en julio de 1833 con un sermón de John Keble sobre *National Apostasy,* la conversión al catolicismo de John H. Newman, que fue su figura principal, parece terminarlo, aunque otras de sus figuras importantes, como Keble y Pusey, no hubieran agotado sus fuerzas y siguieran fieles a la iglesia anglicana, tratando, lo mismo ellos que sus seguidores, de restaurar dicha iglesia y completarla en aquello de que carecía. La victoria de los principios del Oxford Movement resulta evidente cuando se suscita la cuestión de los delitos rituales, que denuncia el arzobispo de Lincoln a fines de siglo y resuelve el primado de la iglesia anglicana, oponiendo su autoridad a las decisiones del Consejo Privado. Así pues el ritualismo acaba por triunfar dentro de la iglesia anglicana, y los efectos

53 Como muestra el *tract* XC, de Newman.

Digitized by Google

del mismo son perceptibles no sólo en la poesía de Christina Rossetti y Coventry Patmore, sino también en la de Francis Thompson y hasta en el esteticismo de Ernest Dowson. También la poesía de Gerard Manley Hopkins parece derivar del Oxford Movement.

Entre 1860 y 1890 podemos situar el momento más agudo del conflicto de ciencia y religión; es cierto que algunos personajes eclesiásticos creían que la búsqueda de la verdad particular y científica no perjudica a la verdad religiosa; los hombres de ciencia, por su parte, creían que su enemigo principal no era la religión, sino el fanatismo. Hoy aquella lucha parece haber ocurrido, más bien que entre ciencia y religión, entre creencia cristiana y escepticismo o libre pensamiento; este último difería del ateísmo de comienzos de siglo, porque a mediados del mismo la lucha enfrenta a racionalismo (al que sus enemigos llamaban materialismo) y religión (a la que sus enemigos llamaban superstición); fue el pensamiento libre quien salió victorioso. Resultaba natural que la ciencia fuera centro mismo de tal disputa, ya que los adelantos en biología produjeron una revolución en la vida intelectual inglesa; revolución iniciada en 1859 con la publicación de *The Origen of Species*, marcando el comienzo de una época nueva.

El trabajo de Charles R. Darwin (1809-1882), como es sabido, no era literario, pero influyó poderosamente sobre el pensamiento de su tiempo, tanto científico y filosófico como estético; respecto al pasado y al futuro del hombre su obra ofrecía un punto de vista muy diferente del que anteriormente se había tenido. Darwin comprendía que sus teorías se enfrentaban con la versión ortodoxa de la historia del mundo, pero eso no le

Digitized by Google

preocupaba. No obstante el intento de Spencer de utilizar las teorías darwinianas para reducir todo el conocimiento a una fórmula, fue Thomas H. Huxley (1825-1895) quien sirvió de guía a los intelectuales y artistas atraídos por las nuevas teorías científicas, la idea de evolución reforzando entre bastantes de ellos un elemento agnóstico que ya existía, lo mismo que la noción de la supervivencia del más fuerte refuerza aquel individualismo fruto de las teorías de Bentham y de la revolución industrial. Huxley, al aclarar dichos problemas, hace que su enseñanza y ejemplo alcancen mayor difusión.

A pesar de todo, no pocos son los que pierden la fe, fuera como resultado de una convicción científica, fuera como resultado del Oxford Movement; hacia el fin de siglo algunos escritores repudian el cristianismo más o menos marcadamente, como Swinburne, Meredith y Hardy, en tanto que otros, como Ruskin y Morris, se orientan hacia ciertas formas idealistas del socialismo. Ahí vemos pues marcarse las dos tendencias, racionalista y científica una, idealista y mística la otra, que dividen el segundo período victoriano, siendo la idealista mucho más fecunda para el arte y la literatura. Dicha tendencia idealista tiene raíces en el *romantic revival* y de ella parte el Oxford Movement y a ella se debe la posición social y estética de Ruskin, aunque tanto Ruskin y Morris como Newman creyesen que sus antecedentes eran medievales; en realidad obedecían a una reacción contra el espíritu de la época, punto de partida común a todos los participantes en dicho idealismo victoriano.

Digitized by Google

La poesía de los tres períodos a que nos venimos refiriendo podría dividirse en dos grupos principales: a un lado los poetas que se preocupan de la realidad contemporánea, tanto en el aspecto intelectual como en el crítico, y que, tomando un punto de vista objetivo, buscan un equilibrio; de otro lado, los poetas de tendencia idealista, que, a diferencia de la actitud del grupo anterior, no buscan equilibrio, sino que, combinando imaginación y sensibilidad, persiguen la emoción y la hermosura. Es natural que a los poetas del grupo primero les interese la verdad y que en sus poemas utilicen a veces un método análogo al científico; el grupo segundo combina algunas de las características propias de la poesía del *romantic revival*, uniéndolas a otras nuevas, propias del movimiento esteticista que comienza a surgir hacia mediados del siglo. Tennyson y Browning pueden representar al grupo primero; el prerrafaelismo al segundo.

Durante el período primero de la literatura victoriana, dado el afán por lo verdadero y razonable, el realismo es nota preponderante; mas va aliado a una moral que está de acuerdo con las circunstancias históricas de la época. El arte, a diferencia de lo ocurrido a comienzos del siglo, es parte de un orden social, en el cual se deja sentir la necesidad de una disciplina. Lo primero que nos llama la atención en la literatura de dicho período es el volumen desmesurado de la misma: no cabe duda que sus autores escribieron demasiado. Y no es sólo que tuvieran, o creyeran tener, mucho que decir, sino que diluían su materia, debilitándola; lo cual puede atribuirse a falta de crítica y de autocrítica, aunque también a la intromisión en la

Digitized by Google

obra literaria de cuestiones ajenas a la misma, para cuyo tratamiento el poeta no estaba preparado. Otro aspecto del mismo problema es que acaso no supieran tales autores adaptar su expresión al efecto buscado: tanto Carlyle como Dickens, Browning o Swinburne se anegan a veces, sin precisión alguna, en sus propias palabras.

El obstáculo más grave que dichos autores encontraban en su camino era la hipocresía gazmoña de la sociedad en que vivían, la cual, aparentando que la vida era lo que ella creía que "debía" ser, imponía restricciones considerables a la imagen o representación literaria de la misma.[54] Dicha sociedad estimaba que la represión del instinto humano del goce era virtud aprobada por Dios, al mismo tiempo que estimaba también como virtud la propensión protestante y puritana de perseguir el dinero y acumular fortuna. Como es natural, ningún artista consciente podía aceptar tal culto a la hipocresía y al dinero, y no pocos de ellos vivían divididos, de una parte por una religión en la que ya no creían, y de otra por un materialismo que no podía satisfacerles. Mas la nota dominante no era tanto la de escepticismo como la de confusión.

El progreso material subrayaba lo mediocre de la época desde el punto de vista estético, mostrando cómo el mundo era cada día más feo. Y ante la fealdad del mundo utilitario la literatura se desdobla en dos direcciones: una religiosa y ética, otra estética y sen-

54 El predominio victoriano del *nonsense* (disparate), tanto en verso como en prosa, lo atribuyen algunos historiadores al intento de substituir aquella parte carnal o libre de la vida que no podían tocar en sus escritos; es decir, a un escape de sus instintos naturales.

Digitized by Google

sual; la predicación social de Ruskin y la religiosa de Newman, de un lado, y de otro el movimiento prerrafaelita. Ambas tendencias, conscientes de la necesidad de renovación, no sólo la busean por caminos diferentes, sino contrarios. La emoción, insatisfecha de los confines estrechos donde estaba oprimida, se rebela, declarándose dueña de sí, como directora de la vida y del pensamiento. De ahí una reacción contra la ciencia, ya que el estudio razonado de las cosas, tras de no justificar las esperanzas puestas en él, destruía el gozo de la vida. Aquel racionalismo odioso lo sustituyen la intuición y la imaginación (otro punto común con el *romantic revival*), tratando la literatura de evocar la sensación, ya perdida, del misterio. Pero el realismo no desaparece de la literatura, aunque el ambiente le sea ahora desfavorable. También se rompe aquella disciplina moral rígida, dejando en libertad los instintos, con lo cual entran en la literatura temas y tonos encaminados a dotarla de intensidad, suscitando en algunos adeptos un escepticismo hedonista. El conjunto es en extremo complejo: al lado de la razón, la rebelión contra la ciencia; al lado del idealismo religioso, el arte por el arte; al lado de los que defienden algún concepto social, el esteticismo, que no reconoce otras normas que las suyas.

El número de obras crece con respecto al de épocas anteriores, pero los acontecimientos contemporáneos no significan lo mismo para todos los autores. Sin embargo la clase media es algo con lo que aquéllos debían contar, de lo cual resulta que la literatura no sólo trata de la clase media, sino que es para la clase media y en favor de la clase media, aunque la escriban quienes sienten

Digitized by Google

hostilidad ante tal situación. Exceptuando lo que ocurre durante los veinte años finales del siglo, los poetas creen tener una "misión", creencia que ya se insinúa en Wordsworth y sus sucesores recogen y desarrollan. Los lectores mismos daban por supuesta tal actitud en el poeta, y la poesía les interesaba menos que la doctrina que esperaban encontrar mezclada con ella. Es cierto que eso ensancha el campo poético, tan reducido durante el siglo XVIII; pero también es cierto que así se introduce en él mucho que es ajeno a la poesía, convirtiendo al poeta en predicador, que no trata de sus experiencias propias, sino de otras que le son ajenas. Por otro lado, es conveniente que el poeta tenga consciencia de lo que ocurre en el mundo donde vive, y si se mantiene alejado de su tiempo no sólo corre riesgo de que su obra carezca de vida plena, sino que, además, él mismo resulte incapaz de comprender otras épocas distintas de la suya.

Los poetas del primer período victoriano tuvieron que luchar contra algunas dificultades, que eran resultado de las circunstancias, quedando en parte derrotados por ellas. Eso ocurrió en el caso, entre otros a citar, de Tennyson y de Browning, aunque fueran poetas tan diferentes.[55] Arnold, en cambio, fue un poeta que, tomando como modelo de su poesía algo exterior a ella, no seguía un impulso interno; sin embargo los éxitos materiales de su tiempo no le interesaron, como tampoco los conflictos religiosos del mismo. El tratamiento de dichos temas, cuando llegan a interesarle, lo

55 D. G. Rossetti, que oyó a ambos leer sus versos, dice que Tennyson subrayaba en la lectura los sonidos, es decir, lo musical; en tanto que Browning subrayaba el tono, es decir, lo dramático.

Digitized by Google

reserva para la prosa de sus ensayos; y lejos de enorgullecerse con el progreso material, como ya indicamos antes, en él aparece, a consecuencia del mismo precisamente, cierta tendencia pesimista que, pasando por la poesía de D. G. Rossetti y A. C. Swinburne, llega a finales de siglo hasta A. E. Housman, donde dicho pesimismo, aparte del valor poético de su obra, adquiere ya carácter morboso. Edward FitzGerald (traductor de Calderón), al adaptar al inglés el *Rubáiyát* de Omar Khayyam, se atreve a tocar, aunque con la excusa de unas costumbres orientales, el tema del goce sensual de vivir, cosa que para la sociedad victoriana era inconcebible pudiera tratarse en público, ni siquiera pensarse en privado. El poema persa medieval, en la interpretación de FitzGerald, expresa la melancolía de un pasado remoto, pero combinándola con la del destino total del hombre. Quienes continúan tal revolución de las costumbres y el gusto literarios, que apenas inicia FitzGerald, son los prerrafaelitas; ellos fueron, precisamente, los que primero atrajeron la atención del público hacia el *Rubáiyát*, cuya publicación había pasado desapercibida.[56]

La figura principal de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* es el pintor-poeta Dante Gabriel Rossetti, aunque también formen parte de ella, por un momento al menos, poetas como Christina Rossetti, hermana de aquél, William Morris, Algernon Charles Swinburne y Co-

56 Sir Edmund Gosse hallaba entre la poesía prerrafaelita y FitzGerald, "idéntica afirmación del elemento sensual en literatura, idéntica obediencia a la innovación de una música más rica y unas costumbres más exóticas y apasionadas, idéntica resolución de enfrentarse con los melancólicos problemas de la vida, hallando en el arte solaz para los mismos".

Digitized by Google

ventry Patmore. La sociedad se funda hacia 1848 y las primeras obras pictóricas del grupo (el movimiento es tanto pictórico como poético, aunque su pintura fuera en extremo literaria) se exhiben al año siguiente, entre las burlas del público, hasta que Ruskin comienza a defender dicho movimiento. La revista "The Germ", que aparece en 1850, publicándose cuatro números, era su órgano. En cuanto a la pintura de los prerrafaelitas mejor es no decir nada, tanto más cuanto que nuestra tarea aquí sólo atañe al aspecto poético del grupo. Los prerrafaelitas, aunque cercanos a los románticos, no aceptan el punto de vista de éstos; Rossetti no buscaba, como aquéllos sí buscaban, otros temas sino los de la hermosura y el amor; por lo tanto el prerrafaelismo reduce el campo de la poesía al purificarlo. Pero sí coincide con los románticos al guiar la inspiración hacia el elemento misterioso que existe en el hombre y en la naturaleza.

El grupo, preocupado ante la discrepancia entre el esplendor del mundo poético y la sordidez creciente del mundo cotidiano, trata de devolver a la poesía aquel tono de emoción y de pensamiento, al que la prosa no puede servir de expresión; de ahí su diferencia con respecto a poetas como Tennyson y Browning, ya que consideraba que la poesía no debía ser profética ni filosófica, ni mucho menos preocuparse de la condición social del mundo. La denominación que toma el grupo se debe, según sus componentes, a la admiración sentida por ellos hacia los primitivos italianos, quienes trabajaban movidos por un afán de verdad y de sinceridad, y su realismo detallista correspondía a la visión que tenían de la creación divina. Como los primitivos ita-

Digitized by Google

lianos, los prerrafaelitas pensaban que el arte necesita un credo, al cual debía subordinarse la destreza artística. A pesar de cierto simbolismo erótico, perceptible en la obra de alguno de ellos, a Rossetti le ofende mucho el calificativo que se da al grupo: *the Fleshy School,* la escuela carnal. [57]

La idea central del movimiento era la hermosura, aunque unida a otras características donde se anuncia ya el movimiento esteticista de finales del siglo, cuyos comienzos se confunden con el prerrafaelismo. No dejó de encontrar la antipatía de algunos de los poetas inmediatamente anteriores, como, por ejemplo, Browning: "Sí —dice—, he leído los poemas de Rossetti, que son poéticos, perfumados con poesía, por así decirlo, como las baratijas que sacamos de un cofre de cedro o de sándalo. Sabe que odio el afeminamiento de tal escuela: los hombres que se visten de mujer, el uso de formas anticuadas, la acentuación arcaica para aparentar suavidad... Fue Swinburne quien inició todo eso." Palabras poco justas, sobre todo si recordamos que eran los prerrafaelitas, precisamente, quienes con su admiración hacia Browning provocaron la reacción del público en favor de su poesía, hasta entonces poco apreciada.

Entre los componentes del grupo es Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), como ya dijimos, el poeta más considerable. Hijo de padre italiano, Rossetti siente simpatía equivalente hacia los pintores primitivos italia-

57 El calificativo aparece en un artículo de la "Contemporary Review", octubre de 1871, firmado por Thomas Maitland, pseudónimo usado en la ocasión por un tal Robert Bucham, para provocar el odio victoriano hacia cuanto se refiriese a la carne y al sexo.

Digitized by Google

nos y hacia los poetas italianos primitivos, a los cuales traduce en su colección *The Early Italian Poets* (1861). Su expresión, más bien flúida que sonora, la aplica con frecuencia a pintar con palabras. Hay en sus versos cierta efusión sensual y, al mismo tiempo, cierto éxtasis casi religioso; es decir, esa mezcla literaria, típica del esteticismo a fin de siglo, de lo sagrado y lo profano. Atraído por la obra de Keats, une la poesía de los treinta años primeros del siglo con la de los treinta últimos. *The House of Life,* secuencia de sonetos con expresión simbólica, es probablemente su obra principal. Los versos de su hermana Christina Rossetti no corresponden propiamente a la estética prerrafaelita, sino más bien a la reacción religiosa e idealista que antes indicamos, aunque sus versos mejores no son los religiosos. Algernon C. Swinburne comienza a escribir dentro de la órbita del grupo, pero tampoco es un poeta prerrafaelita. No sólo fue un pagano, sino un defensor de la libertad, ya estética, ya política, y su obra señala, como ninguna otra del mismo período, la ruptura con la rigidez puritana y evangélica: *Atalanta in Calydon,* su obra principal, tiene como tema la rebelión contra los dioses. Su palabra poética libera, en un torrente verbal, otro torrente de sensaciones. El prerrafaelismo de William Morris se cruza con el medievalismo. Sus obras mejores acaso sean *The Defence of Guenevere,* y *The Earthly Paradise*; peca por facilidad y no resulta del todo injusta la calificación que de sí mismo hizo como *The idle singer of an empty day.* Es verdad que Morris, socialista convencido, llegaría más tarde, como Tolstoy, a decir: "Sin duda habrá que arrojar muchas cosas para llenarlo (alude al abismo entre riqueza y

Digitized by Google

pobreza), y si el arte ha de ser una de ellas, que lo arrojen (*let it go*)." Morris unió arte e industria, al dedicarse a una actividad creadora práctica; y así funda un negocio de arte decorativo y una imprenta de ediciones artísticas. Pinta vidrieras, decora tapices, papel para paredes, dibuja muebles, etc.; quiso, en una palabra, hacer cosas que se enfrentaran con los productos en serie de la maquinaria industrial, luchando, en su práctica diaria de varios oficios, contra la competencia de aquélla. Mas, como era inevitable, sus clientes fueron los ricos, quienes se aprovecharon de sus esfuerzos, probablemente sin comprenderlos.

Conventry Patmore, convertido católico, es el poeta de la vida matrimoñesca y hogareña, aunque su obra mejor, las *Odes,* sea bien diferente. También podría conectarse con los prerrafaelitas a George Meredith, si no por otra razón, al menos por su creencia de que el arte no debe servir la moralidad; para Meredith lo importante es la vida. Su poema *Modern Love* es una especie de novela, y uno de los poemas largos más interesantes del período, sin olvidar el otro vasto poema, *The Dynasts,* de Thomas Hardy, aunque la obra más simbólica en la poesía de Hardy tal vez sea *Moments of Vision.* A Gerard Manley Hopkins no se le puede considerar incluído en ninguno de los grupos indicados, aunque sí parece posible considerar su obra de poeta convertido católico como consecuencia del Oxford Movement y de la reacción idealista y religiosa. Es verdad que su poesía, como la de Housman, y sobre todo como la de William B. Yeats, es en este siglo actual donde alcanza significación plena.

Digitized by Google

Yeats, aunque su obra mejor pertenezca al siglo XX, tiene raíces en aquel esteticismo de finales del siglo, cuyo profeta fue Walter Pater. "Todo arte (escribió éste) aspira constantemente a la condición de música"; palabras que nos señalan la afinidad secreta de los diferentes movimientos poéticos nacionales a fines del siglo, tanto del prerrafaelismo y esteticismo británicos como del simbolismo francés y hasta del modernismo de lengua española. Pater no sólo fue el modelo, sino el heraldo del esteticismo; según creía, lo importante en la obra artística no era el elemento intelectual, sino el emotivo, y en el efecto poético se funde lo intelectual con lo emotivo. De ahí su relación con su contemporáneo Swinburne y hasta con la estética simbolista de Mallarmé: ambos, Swinburne y Mallarme, aunque por caminos diferentes, buscan la *pure délice sans chemin*, que para ellos era signo misterioso de la principal función de la poesía.

Digitized by Google

LORD ALFRED TENNYSON

Algo aventurado parece el intento de exponer el pensamiento poético de Alfred Tennyson (1809-1892), ya que, aun tratándose como se trata de un gran poeta, su pensamiento, si es que tuvo uno, quizá no sea particularmente interesante. Es cierto que sobre tal cuestión las opiniones pueden diverger; y si, por ejemplo, Lord Acton denuncia: "Su falta de realidad, su costumbre de andar por las nubes, la vaciedad de su metafísica, lo indefinido de su conocimiento, su descuido de las transiciones, lo débil de su razonar en política"; Benjamín Jowett, en cambio, halla en su poesía "Un elemento filosófico que ha de tenerse en cuenta, más aún que el de cualquiera otra filosofía inglesa regular; está demasiado impregnada de filosofía, aunque eso tal vez sea, para ciertas mentes, su encanto mayor." [58] Entonces, ¿qué decidir? Tratemos al menos de exponer aquí lo que en sus opiniones pueda relacionarse con nuestro propósito. Es verdad que, en cuanto a sus conocimientos filosóficos, el propio poeta escribe: "Sólo tengo una vislumbre de Kant, y apenas si he vuelto una página de Hegel; casi todo lo que de él conozco ha llegado hasta mí *obiter* y oscuramente, a través de las palabras de otros, y nunca me dediqué a la dialéctica." (A un corresponsal desconocido, 7 mayo 1874.)

Cuarto hijo de una familia de doce, ocho varones y cuatro hembras, todos de estatura elevada y color

58 Mr. W. H. Auden también opina: "Tuvo quizá oído más fino que ningún poeta inglés; pero indudablemente fue el más estúpido. Poco había que él no conociera acerca de la melancolía; y bien poco que acerca de otras cosas conociera."

Digitized by Google

cetrino, Tennyson nació en el pueblecillo de Somersby, Lincolnshire, donde su padre era pastor protestante. La mala fortuna ensombrecía el carácter de éste: hijo primogénito de familia acaudalada, vio a su hermano segundo usurparle la primogenitura y la herencia, debido a la injusta preterición paterna; y no sólo eso, sino que, como consecuencia, tuvo que seguir sin vocación la carrera eclesiástica. Era hombre culto, que transmitió a su hijo sus conocimientos en lenguas clásicas y en ciencias, [59] porque, dada la antipatía del niño hacia la escuela de Loth, a la cual le enviaron, no hubo otro remedio que retirarle de ella, encargándose su padre de educarle. Más tarde diría: "Cómo odiaba aquella escuela. La única cosa buena que obtuve de ella fue el recuerdo de las palabras *Sonus desilientis aquae* y el de un muro viejo, cubierto de hierbas silvestres, que estaba frente a las ventanas de la escuela." Y ya hombre, hasta evitaría pasar por la vereda que llevaba al edificio de aquélla, cuando le ocurría volver por tales lugares.

Durante las vacaciones solía la familia visitar Mablethorpe, en la costa del este, y acaso fue allí donde el poeta adquirió su pasión por el mar, sobre todo por

59 Se dice que su padre era un erudito y que de él adquirió Tennyson un conocimiento exacto del griego y del latín. Los clásicos favoritos de Tennyson serían Homero, Píndaro y Teócrito. En cuanto a lenguas modernas también se indica que el poeta conocía lo bastante del francés, alemán e italiano como para entenderlos sin gran dificultad. Ya hombre maduro Tennyson se traza un calendario, dedicando cada día de la semana a estudios diversos: historia, alemán, química, botánica, electricidad, fisiología, mecánica, geología, italiano, griego y poesía. Es curiosa la combinación en dicho calendario de ciencias exactas y de letras. Pero el poeta no llevó adelante sus estudios, aunque en ciencias exactas avanzó bastante.

Digitized by Google

aquel mar del norte en sus días tormentosos. Era corto de vista, defecto que más tarde se agravará hasta el punto de que temiese perderla, aunque una dieta especial mejore su estado y llegue a consignar cómo "una noche vio la luna reflejada en los ojos de un ruiseñor que cantaba en un seto". Otra dolencia que le aquejaba era la de ciertos ataques de melancolía, y cuando visita Londres por vez primera nos dice haberse dado cuenta de que "en pocos años todos sus habitantes estarían tendidos, tiesos y rígidos, en sus ataúdes". La afición a la poesía debió ser bien temprana en él, a juzgar por esto: "La primera poesía que me conmovió fue la mía, cuando tenía cinco años"; añadiendo en otra ocasión: "Tendría yo unos ocho años, según creo recordar, cuando cubrí ambos lados de una pizarra con versos libres en el estilo de Thompson (ya que éste era el único poeta que yo conocía), elogiando las flores, destinados a mi hermano Charles, que era un año mayor que yo. Antes de que supiese leer acostumbraba, en días tormentosos, a tender los brazos al viento, gritando 'Oigo una voz que habla en el viento'; y las palabras 'lejos, muy lejos' tenían para mí un encanto extraño. Hacia los diez o doce años la tradución de la *Ilíada*, de Pope, se convirtió en mi obra favorita; escribí cientos y cientos de versos en el metro regular de Pope, y hasta podía improvisarlos... Mi padre me dijo una vez: 'No escribas de modo tan rítmico, rompe los versos aquí o allá, para darles variedad'."

En cierto modo también acaso correspondan a esa fase de ejercicios poéticos infantiles los versos de su libro primero, *Poems by Two Brothers* (1827), en el cual no sólo hay composiciones de Alfred y de su her-

Digitized by Google

mano Charles, sino de otro de los hermanos, Frederick. Dicha obra primera contiene muestra de los diferentes estilos entonces en boga: Byron, Moore, Scott, etc., aunque la versificación de nuestro poeta es ya bastante efectiva. Como Tennyson reconocería más tarde: "Un escritor dijo de mí, 'Artista primero, poeta después'; yo diría *Poeta nascitur non fit.* En realidad, *Poeta nascitur et fit.* Supongo que andaría yo más cerca de los treinta que de los veinte antes de que en mí hubiese algo de artista." Así pues, cuando Tennyson entra en la universidad de Cambridge, en 1828, al mismo tiempo que su hermano Charles (el mayor, Frederick, les había precedido) era ya autor de un libro publicado y de otro, *Poems, Chiefly Lyrical* (1830), que pronto aparecería.

Su aspecto extraño, su timidez natural, y acaso cierta rusticidad de traje y maneras, no le hicieron popular al principio. Pero pronto forma algunas amistades, entre ellas la de Arthur Henry Hallam, amistad que tanta trascendencia tendría en la vida y en la obra del poeta. Hallam pertenecía a un grupo de intelectuales jóvenes, quienes, al acoger entre ellos a Tennyson, acaso le depararan el episodio más importante de su estancia en la universidad, de la cual saldría sin graduarse en 1831. A dicha sociedad se le daba por burla el nombre *The Apostles,* aunque el suyo verdadero era *The Cambridge Conversazione Society,* fundada en 1820 con el propósito de discutir cuestiones varias, religiosas, políticas y literarias, que preocupaban entonces a la juventud. Tanto los apóstoles como Hallam tuvieron alguna responsabilidad en inculcarle a Tennyson cierta convicción acerca de que la poesía puede apli-

Digitized by Google

carse a determinados fines ajenos a ella, en infundirle la idea de una "misión", lo cual, ayudado por la crítica de la época y las tendencias morales y prácticas de la misma, tanto dañaría al poeta maduro. [60]

En las reuniones de la sociedad no sólo se discutía, sino que se celebraban lecturas, ya de Hobbes, Locke, Berkeley, Buttler, Bentham, Descartes o Kant; las discusiones versaban acerca de temas como éstos: origen del mal, consecuencias de los sentimientos morales, la plegaria, la personalidad de Dios, y otros semejantes. Su relación con los apóstoles llevará a Tennyson a la única aventura política que hallamos en su vida: la intervención en el golpe que los españoles desterrados en Inglaterra [61] preparaban contra la tiranía de Fernando VII. Uno de los apóstoles, John Sterling, admira y ayuda a Torrijos. Este proyectaba su desembarco en España al frente de una pequeña fuerza, para levantar al pueblo; pero la ayuda de Sterling no era suficiente, necesitándose más dinero. Sterling busca entonces el auxilio de los apóstoles, quienes seguían con interés los diversos movimientos revolucionarios europeos. Y entonces entra en escena, en la primavera de 1830, el

60 La composición *Supposed Confessions,* en el volumen de 1830, anuncia ya los conflictos filosóficos en la madurez de Tennyson. Por medio de un personaje imaginario ilustra ahí un conflicto que existía en él y habría de preocuparle toda su vida: "Dudar es privilegio del hombre / Si, a lo largo de la duda, / Obtiene la verdad inmutable ante el cambio." Pero con dicha confianza coexistía el terror de que la duda pueda afectar no sólo a cuestiones doctrinales, sino a la creencia misma en la inmortalidad del alma; de ahí su afán en insistir sobre tal cuestión, en afirmar ciegamente.

61 Carlyle, en su biografía de Sterling, dice acerca de los desterrados españoles que se les veía entonces "por las aceras de Euston Square, embozados en sus capas con actitud trágica, como enjaulados leones de Numidia".

Digitized by Google

infortunado Robert Boyd. Tras de haber dimitido de su puesto en el ejército de la India, Boyd llega a Londres de regreso de su casa en Ulster, poseedor de unas 5000 libras; puesto en relación con Torrijos por medio de Sterling, Boyd decide invertir su dinero en la compra de un buque pequeño, anclado en el Támesis, para secundar el plan de Torrijos. El gobierno español, enterado del asunto, presenta sus quejas al Foreing Office, y la policía inglesa se incauta del buque. Torrijos entonces, acompañado de Sterling, pasa en lanchón a Saint Valéry, en la costa francesa, y luego a Gibraltar, donde se reúne a otros conspiradores, entre ellos Boyd.

Hallam y Tennyson (quien en los *Poems by Two Brothers* había saludado a la revolución española con una composición titulada *The Recent Convulsions in Spain*), unidos ya por una amistad firme, fueron encargados de llevar dinero e instrucciones a un tal Ojeda, que había de iniciar en el norte alguna diversión, para distraer la atención del gobierno español de la acción más importante de Torrijos en el sur de la península. Ojeda tenía celos de Torrijos, y Hallam se desilusiona al conocer a los revolucionarios españoles. Parece además que Ojeda, entre otras lindezas, había dicho a los jóvenes ingleses cómo su intención era la de *couper la gorge à tous les curés*, agregando luego, con la mano al pecho, acaso para atenuar el mal efecto de sus palabras (si es que su delicadeza llegaba a tanto), *mais vous connaissez mon coeur*. Hallam y Tennyson desisten sin embargo de la aventura y regresan a su país. Boyd pagaría por ellos, asesinado por orden de Fernando VII (asesinato que lleva a cabo el general González Moreno), al lado de Torrijos y sus demás com-

Digitized by Google

pañeros, el día 11 de diciembre de 1831, en la playa de Málaga. [62]

Esa sería la vez primera, y la última, que Tennyson se interesara en la política extranjera; el resto de su vida se conducirá con indiferencia total hacia aquélla, y en cuanto a la doméstica, como un reaccionario completo, ya que, de su desconfianza ante la democracia, pasa al disgusto de la misma. Alguno de sus biógrafos dice de él: "A los veintidós años se convierte en reaccionario, aunque lo disimulaba como podía, puesto que la alabanza a la libertad y al progreso eran cosas admitidas; y si elogia la libertad es una libertad según las formas británicas, sobria y con sentido común. Pero no dejaba de pensar que esa libertad acaso fuese prematura, y, de esperar su advenimiento unos diez mil años, entonces podría aquélla conducirse como quisiera." A esa actitud unirá más tarde lo que los ingleses llaman *jingoism*, que es una forma del nacionalismo a ultranza: "Creo que los hombres más nobles se engendran en nuestra raza normando-sajona", opinión que corrobora con esta otra de que, según él, dicha raza "estaba destinada a ser la más grande de todas", dando gracias a Dios porque los mares guardaran a "nuestra Gran Bretaña dentro de sí".

Pero volvamos atrás, a la fecha de publicación de los *Poems Chiefly Lyrical* (1830), volumen que fue objeto de un ataque por parte del crítico John Wilson (quien usaba el pseudónimo de Christopher North), al

62 Si nos hemos detenido tanto en tal cuestión, ajena al tema que tratamos, ha sido por su conexión con nuestra historia y, además, por darnos ejemplo del interés que podía sentir un poeta inglés hacia los asuntos internos de España; interés del cual no es ese ejemplo único en la historia de la poesía inglesa.

Digitized by Google

que responderá Tennyson con un epigrama incluído en la colección siguiente: *Poems* (1833). Otro crítico, Lockart, conocido, si no por otra cosa, por su ataque virulento a Keats, ataca también, en la *Edinburgh Quarterley*, el volumen tercero de Tennyson, siguiendo línea idéntica a la del ataque a Keats: Tennyson era "otra estrella brillante en aquella constelación o vía láctea de la poesía, de la cual fue anunciador el lamentado Keats". Como escribe Hallam Tennyson, en la *Memoir* que dedicó a su padre: "Según las cartas de aquellos años parece que en ciertos medios literarios había fuerte tendencia a depreciar a mi padre." El 1 de octubre de 1833 Arthur Hallam muere repentinamente en Viena; la soledad y desolación en que queda sumido el poeta al perder ese amigo, al cual le unía un afecto cuya hondura sólo podemos deducir del poema que le dedica, *In Memoriam*, [63] unido a los ataques contra su poesía, originan en Tennyson una larga crisis espiritual. Efecto de ella es que retire de la impresión *The Lover's Tale*, próximo a publicarse, y llegue a pensar en irse a vivir al extranjero. Y durante diez años no vuelve a publicar volumen alguno, viviendo, sin trabajo remunerado, la época más infeliz de su existencia.

Dos composiciones, *The Poet* y *The Poet's Mind*, incluídas en el volumen de 1830, no sólo nos indican

63 Como las cartas que Tennyson escribiera a Hallam las destruyó el padre de éste en 1833, nos faltan documentos en extremo importantes para conocer al poeta en esos años juveniles. Así lo indica, en la *Memoir* arriba citada. Hallam Tennyson: "Una gran pérdida, ya que dichas cartas revelarían probablemente su ser íntimo con verdad mayor que la de otros escritos suyos, aparte de los poemas."

Digitized by Google

cierta relación con la poesía de Wordsworth y Shelley, sino la creencia en Tennyson de que el poeta es un profeta sobre quien pesan grandes responsabilidades. Continuando dicha línea, el volumen tercero muestra, además de una tendencia moral y religiosa, interés hacia el movimiento intelectual y científico de la época y, como colorario del mismo, la creencia en que el trabajo del poeta, para ser valioso, ha de relacionarse con las pasiones y problemas humanos. Rara vez en la historia de la poesía inglesa había tratado un poeta con tanta destreza tal variedad de temas. Y aunque, como indicamos, nada publique durante diez años, eso no quiere decir que abandonara el trabajo poético: entonces escribe el poema *The Two Voices* y, además de otras composiciones numerosas y de corregir lo publicado antes, comienza *In Memoriam*, que habría de marcar el cenit de su obra.

La impresión que en Tennyson produjo la muerte de Hallam acaso no pueda deducirse solamente del poema *In Memoriam*, pues las composiciones que lo integran fueron escritas durante un espacio de diez y siete años, aunque algunas daten de aquellas primeras semanas de octubre 1833. Es curioso que esas composiciones contemporáneas del duelo sean las menos desesperadas del volumen; la impresión primera acaso deba buscarse en otros poemas que escribe entonces, como *Break, break, break*, o *The Two Voices*, donde entrevemos un trastorno extremo. El segundo de los poemas citados es un diálogo entre el yo más fuerte del poeta y su yo más débil, desarrollado en tono sombrío, por el cual se deslizan las insinuaciones del yo más débil, infiltrando dudas acerca del signi-

Digitized by Google

ficado de la vida y del pensamiento humano ante la vastedad del espacio y del tiempo, o acerca de la inmortalidad del alma. A eso, ¿qué respuesta puede dar el yo más fuerte? Tennyson trata de hallar alguna, pero su poesía siempre parece más convincente cuando niega que cuando afirma.

Otro volumen, los *Poems* publicados en 1842, le devuelve el favor del público inteligente y, para completar el cambio de la suerte, cuatro años más tarde el gobierno otorga al poeta una pensión que le permite casarse. La aparición de *In Memoriam* (1850) va seguida del nombramiento de poeta laureado, reemplazando a Wordsworth que acaba de morir. Su reputación y su fortuna crecen rápidamente; alquila una casa (Farringdorf), que luego compra, en la isla de Wight, aunque molesto con los turistas se provea más tarde de otra (Alworth) en Surrey. Ennoblecido en 1884, no sin oponer alguna resistencia, en excelentes relaciones con la reina,[64] vive, trabaja y publica, rodeado por la atención, el favor, la admiración del público de lengua inglesa, tanto de un lado del Atlántico como del otro. Se ha formado ya en torno suyo lo que algún crítico llama el culto de bardolatría. ¿Qué hay de humano, de verdadero, tras de aquella fachada social imponente?[65] Un retrato de él por mano de

64 Son interesantes las cartas que la reina Victoria y Tennyson cambian en ocasiones, ya que no por otra cosa, por el respeto, y casi diríamos la comprensión, que muestran hacia el poeta por parte de la reina. Y por la de Tennyson un interés humano hacia aquel animal extraño que era un rey, sin adulación ni servilismo, que le honra.

65 Parece que el poema *Merlin and the Gleam*, publicado tres años antes de morir el poeta, es autobiográfico; pero ni el poema mismo, ni el comentario que le añade su hijo, resultan

Digitized by Google

Carlyle nos lo presenta así: "Alfred es una de las pocas figuras, británicas o extranjeras (cuyo número, según creo, no va en aumento), que son hermosas para mí. Un alma humana auténtica, o algo parecido, a la cual nuestra propia alma puede llamar hermana... Hombre solitario y triste, morador de un elemento sombrío, que lleva consigo algo de un caos... que convierte en cosmos... Uno de los hombres más apuestos del mundo: gran mechón de pelo basto, sombrío y oscuro; ojos sonrientes, pardos; cara aquilina y pesada, muy pesada y sin embargo muy delicada; cutis moreno amarillento, casi hindú en apariencia; ropa cínicamente suelta, libre y cómoda... Su voz es musical, metálica, adecuada para la risa honda, el grito penetrante y lo que de una a otro cabe; charla y meditación libres y abundantes." La simpatía de Carlyle, evidente en las líneas citadas, acaso la motive cierta afinidad entre él y el poeta: el historiador Froude los unió como representantes de una misma doctrina de esperanza y serenidad.

In Memoriam marca, como dijimos, el cenit en el desarrollo poético de Tennyson, y el año en que se publica (1850) marca también una línea divisoria en la vida de su autor: a un lado su juventud solitaria, al margen de la sociedad; al otro su madurez y vejez, cuando le rodea la admiración de esa misma sociedad, época durante la cual, precisamente, se forma en torno al poeta la leyenda de lo que no era: un pensador y un profeta. La primera edición del poema, sin nombre

convincentes acerca de la exactitud biográfica y cronológica de dichos versos.

Digitized by Google

de autor,[66] aparece en junio de 1850; en el mismo año la siguen las ediciones segunda y tercera, y en el siguiente la cuarta y la quinta, en todas las cuales aparece ya el nombre del autor. Tuvo pues un éxito extraordinario, aunque la reacción primera de la crítica fuera desfavorable, y sólo la popularidad del poema hiciera que aquel tono adverso se cambiase en otro de respeto. Tennyson advierte: "Debe recordarse que este poema no es una biografía real... Se fundó en nuestra amistad (de Tennyson y Hallam), en su compromiso matrimonial con mi hermana, en su muerte repentina en Viena antes de la fecha fijada para la boda y en su entierro en la iglesia de Cleveden... Iba a ser una especie de Divina Comedia acabando en dicha... Sus secciones las fui escribiendo en lugares muy distintos, a medida que acudían a mi memoria las fases de nuestra convivencia. No las escribí con propósito de entretejer un conjunto, ni para publicarlas, hasta que vi cuántas había escrito. Los aspectos diferentes de la pena aparecen dramáticamente, como en una obra teatral, con mi convicción de que el temor, las dudas y el sufrimiento únicamente han de hallar respuesta y alivio gracias a la fe en que Dios es amor. 'Yo' no siempre es el autor que habla de sí mismo, sino la raza humana hablando por él."

Y en notas para otra edición del poema añade Tennyson: "Si la vida inmediata tras de la muerte es sólo un sueño, y el alma, entre esta vida y la futura,

66 Como ejemplo de la estupidez de los críticos queda este comentario a la edición primera, anónima, del poema: "Esos versos conmovedores proceden, evidentemente, del corazón henchido de la viuda de un militar."

Digitized by Google

se queda cerrada como una flor en el sueño nocturno, entonces el recuerdo de lo pasado puede subsistir, como el perfume y el color en la flor dormida; y en tal caso la memoria de nuestro amor durará como verdadera y ha de vivir, pura y entera, dentro del alma de mi amigo, hasta que se abra al romper de la mañana, cuando el sueño se acaba." Parece que los contemporáneos consideraron *In Memoriam* como una prueba de que la fe cristiana estaba todavía bien viva, y fue el príncipe consorte quien, al publicarse el poema, apoyó la candidatura de su autor para poeta laureado. Pero la realidad era distinta: el poeta, asediado por sus dudas acerca del fin último del mundo y de la inmortalidad del alma, quiere esperar, se afana en esperar que podrá reunirse con su amigo más allá de la muerte; como dice Mr. T. S. Eliot, en su estudio sobre *In Memoriam*: "Su deseo de inmortalidad no es exactamente el deseo de la Vida Inmortal; su preocupación atañe más bien a la pérdida del hombre que a la obtención de Dios." [67]

Si a partir del volumen de poemas de 1842 la reputación de Tennyson está establecida, un riesgo le acecha en cambio: los críticos le piden que haga "algo grande", le asignan una "misión"; en una palabra, y para decirlo en términos hoy usados: quieren que "se comprometa". Pero, ¿en qué? La "Edinburgh Review" había escrito en 1831: "El gusto del público está empalagado de exquisiteces; lo que ahora quiere es información." Y ocho años más tarde insiste:

67 Tal sería la posición de Unamuno, aunque él no deseara la inmortalidad para reunirse después de esta vida con criatura alguna, sino para no perderse a sí mismo.

Digitized by Google

"Aunque estén vivos muchos de nuestros poetas, la poesía misma está muerta o en estado de coma." Tennyson, insensiblemente, va cediendo a la presión exterior de críticos y público, con tanta mayor facilidad cuanto que ya lleva en sí el germen de una actitud moralista y utilitaria, nociva a su propio temperamento, que era de poeta emotivo, no de poeta comprometido. Cuando escribe: "Toda vida es una escuela, una preparación, un propósito", es inevitable recordar su antipatía a la escuela de Loth, y comprender la contradicción íntima que hay entre esas palabras y su temperamento profundo.

Sir Harold Nicolson, en su libro sobre Tennyson (*Tennyson, Aspects of his Life, Character and Poetry*), distingue cuatro fases dentro del desarrollo poético del mismo. La primera va de los *Poems by Two Brothers* a la colección publicada en 1842, y representa el aspecto lujuriante de su poesía; sus versos, aunque hermosos, apenas dan indicio de una intención central. La fase segunda, que coexiste en su comienzo con el fin de la primera, se inicia al morir Hallam (1833) y acaba con la publicación de *Maud* (1855); sin duda la más importante en la obra de Tennyson, a ella corresponden las composiciones *The Two Voices* y *Break, break, break*, incluídas en el volumen de 1842, así como *The Princess* (1847), *In Memoriam* (1850) y la *Ode to the Duke of Wellington* (1852). La fase menos feliz principia en 1857, con la serie primera de los *Idylls of the King*,[68] *Enoch Arden* (1864), *The*

68 En ellos utiliza a Malory, añadiendo un tono moral que desagrada a los defensores primeros del arte por el arte. En cuanto poeta ahí es donde aclara su propósito simbólico,

Digitized by Google

Holy Grail (1869) y la serie última de los *Idylls* (1872). A partir de 1873 ocurre un intervalo, dedicado obstinadamente a escribir obras dramáticas. Y en 1880 comienza la fase final, que abren las *Ballads and other Poems, Rizpah, Lucknow* y *De Profundis*, sigue con *Tiresias* y *The Ancient Sage* (1885) y acaba con la publicación póstuma de *The Death of Oenone* (1892).

No es Tennyson poeta que consigne, en reflexiones diversas, los resultados de su experiencia, y apenas si podemos recoger, aquí o allá, en el libro que le dedicó su hijo, algunas palabras, algunos aforismos que aludan a aquélla. Vamos a tratar de exponer, en su dispersión forzosa, la parte de dichas opiniones que aquí nos interesa. "La poesía es inexorable como la muerte", solía decir cuando se le importunaba para que escribiese poemas de encargo. "La poesía es como seda tornasol, irisada de muchos colores", indicando que cada lector, según su temperamento y simpatía para con el poeta, puede hallar en ella su interpretación propia. Lo cual corrobora así: "Creo que es erróneo explicar demasiado la poesía a la gente, porque a ésta le agrada descubrir su interpretación propia." Y como en realidad parece difícil, si no imposible, tal interpretación del encanto que puede haber en un poema determinado, citaba a Horacio: *Nec satis est pulchra esse poemata, dulcis sunto*, para preguntar a alguien que explicase dichas palabras, y al respondérsele: "No es bastante que los poemas sean hermosos y correctos, sino que deben tener encanto", aclaró: "Sí, eso creo

---

que, a medida que la obra avanza, va creciendo en importancia, aunque no dé a su mensaje una interpretación fija, dejándola así a cargo del lector.

Digitized by Google

yo también." Porque "la poesía es más verdad que el hecho". Poesía y música son afines, según creía, antojándosele que la música era lengua de las almas: "A veces me parece que la música pasa a ocupar el lugar de la poesía cuando ésta lo abandona, expresando lo que no puede expresarse con palabras." La escultura también le interesaba en relación con la poesía: "La escultura es buena en particular para la mente; en ella hay una altura y calma divinas, que predican la paz a nuestras pasiones tormentosas. Al mirar una gran estatua, como el Teseo (mutilada y borrosa como está), cree uno volverse divino, por así decirlo, y sentir las cosas en la Idea."

En cuanto a técnica poética, "la mano de obra de un artista debe ser tan buena como pueda y su trabajo tan perfecto como posible". Perfección que, a primera vista, no parece difícil de alcanzar: "A veces la perfección artística resulta más súbita de lo que pudiera pensarse; pero, por otra parte, olvidamos su preparación larga, su germinación invisible." El poeta no asiste pasivo al proceso de germinación en la obra de arte: "Al artista se le conoce por sus auto limitaciones", porque "lo más difícil de escribir son los poemas sencillos, de pensamiento simple y simple lenguaje". La brevedad, además, es condición de dicho tipo de composición (condición raramente observada en tiempos de Tennyson): "Estoy seguro de una cosa, y es que, si he de dejar huella de mí, debe ser gracias a la brevedad... Fueron tan difusos quienes me precedieron." E insiste: "Al principio se conoce al trabajador por su trabajo, pero luego al trabajo por el trabajador... aunque sólo el trabajo conciso y perfecto es

Digitized by Google

el que ha de durar." En su juventud había deseado ser un poeta popular, mas en su madurez pensaba que la popularidad es fama bastarda, que a veces acompaña a la real, aunque sea independiente de ésta y a veces antagónica. Por eso sostenía que el artista no debe escatimar trabajo para obtener de sí lo mejor, por el arte mismo y sólo por eso. De ahí que algunos centenares de versos suyos, sin escribirlos, fueran "exhalados por la chimenea con el humo de la pipa, o, una vez escritos, arrojados al fuego, por no ser bastante perfectos." No es de extrañar pues, que respecto al trabajo del poeta diga con orgullo: "Y la fértil y ancha tierra, por todos lados, / Alumbrará doble estirpe de esas almas raras: / Poetas, cuyos pensamientos enriquecen la sangre del mundo." Por todo lo cual, dado lo raro y sutil del trabajo poético, es muy difícil estimarle, y Tennyson, como Shelley, cree que "al poeta apenas se le puede apreciar con justicia en una época o en otra. Debe apelar al juicio de los siglos".

Sus preferencias iban hacia los poetas ingleses de los siglos XVI y XVII,[69] aunque en el XVIII admirase también a Burns, y en el XIX a Keats más que a otro alguno, juzgando a Byron como demasiado retórico y a Shelley como perdido en las nubes demasiadas veces. Respecto a Keats decía que "en todo lo que escribió hay algo del alma más íntima de la poesía". No conviene estimar como excesivamente injusta su

69 Dado los gustos de su época es raro que Tennyson estimase la poesía de Donne, citando de éste frecuentemente la *Valediction forbidding Mourning*, sobre todo las cuatro estrofas últimas.

Digitized by Google

opinión de Byron y Shelley, porque en otra ocasión dirá: "No se tiene en cuenta lo bastante esa fuerza particular desarrollada por escritores como Byron y Shelley, quienes, por equivocados que estuvieran, dieron sin embargo al mundo corazón y latidos nuevos, y así podemos hoy nosotros seguir adelante. Benditos sean quienes aceitan las ruedas del mundo viejo, ya que es mejor moverse que permanecer quietos." [70] En cuanto a poetas extranjeros, elogia a Goethe y a Heine, aunque no le parecía que las canciones de éste quedaran en la memoria como las de Goethe, al que en sus poemas breves estimaría no sólo como uno de los mayores artistas del mundo, sino además como un gran crítico, lo cual, según Tennyson, era cosa aún más rara que los buenos autores. El obstáculo principal para que gustara de los poetas franceses era el verso alejandrino: "No cuido de los alejandrinos franceses; son tan artificiales. La lengua francesa se presta mejor a cosas más ligeras." Mejor no recordar aquellos poemas franceses que admiraba, ya que tan lastimosos son. Decía que Musset era "mayor artista que Victor Hugo, aunque en escala inferior. Victor Hugo es un genio desigual, sublime a veces, que nos recuerda cómo de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso".

Dada su escasa simpatía hacia la poesía francesa, y su actitud moralizante, puede suponerse cómo reaccionará ante la doctrina del arte por el arte y ante el naturalismo. Cuando comienzan a atacarle, en nombre precisamente del arte por el arte, al descubrir el significado moral de los *Idylls of the King*, responde con

70 *Better be imprudent moveables than prudent fixtures*, escribe Keats.

Digitized by Google

un epigrama (titulado "El arte por el arte, en vez del arte por el arte y por el hombre"), que dice: "El arte por el arte. Salve, señor del infierno; / Salve, genio, maestro de la voluntad moral. / La más sucia de las pinturas, bien pintada, / Más fuerte es que la más pura, mal pintada. / Tanto tendemos hacia el ancho camino del infierno." La necedad de tal observación apenas puede excusarla su disgusto ante la corriente intelectual y artística que entonces se marcaba entre los jóvenes, a los que estimaba descarriados por culpa de escritores franceses como Baudelaire y Zola: la "miel venenosa" en la cual mojaban sus flechas los jóvenes se "había robado a Francia". Según él no podía separarse al arte de la moral: "Estoy de acuerdo con Wordsworth en que el arte es selección. Fíjense en Zola, por ejemplo, cómo muestra sin idealidad los males del mundo; de ahí que su arte resulte monstruoso, porque no selecciona. Hasta en el genio más noble es necesaria la auto restricción." Insistiendo en otro momento: "¿Por qué no se da crédito a la imaginación del poeta? Me parece que hoy se ignora por completo el poder de la creación poética. Este realismo moderno resulta odioso y destruye toda poesía." No obstante, es frecuente hallar en Tennyson, al menos en su poesía de la naturaleza, cómo la observación vence a la imaginación;[71] su obsesión de exactitud, en contraste con aquel culto que a la imaginación rindieron los poetas del *romantic revival*. Una cualidad literaria que elogia es la del humor: "No me atrevo a decir cuánto aprecio el humor, que por lo general, en las almas

71 Escribe: "Mis símiles los tomo de la naturaleza, por lo general, observándola directamente, y a veces los anoto."

Digitized by Google

más elevadas y solemnes, es fe. Dante está lleno de humor, Shakespeare, Cervantes, y casi todos los mayores, estuvieron llenos de ese poder glorioso."

La carrera poética de Tennyson coincide históricamente con el crecimiento de la democracia inglesa y con el del escepticismo religioso. Ya vimos su actitud frente a la democracia; igual fue su actitud frente al escepticismo. En aquel conflicto entre fe y duda, sus contemporáneos trataban de hallar razones que, sin descrédito para el intelecto ni la razón, les probasen cómo aún era posible creer en ciertos propósitos providenciales últimos y sobre todo en una vida ultraterrena. Y precisamente la tarea que Tennyson se impuso fue la de conciliar fe y escepticismo, ciencia y religión; de ahí que quisiera afrontar los descubrimientos científicos de su tiempo con ecuanimidad y, cuando no llegaba a alcanzarla, aconsejase a sus lectores que fueran por el "lado más soleado de la duda", para acojerse a la fe "más allá de las formas de la fe", confiando en una "esperanza escondida", en "Aquel acontecimiento divino y remoto / Hacia el cual la creación toda se mueve". Mas él no hallaba convencimiento en sus propias palabras, de ahí que Tennyson parezca a veces un místico instintivo a quien las circunstancias convirtieron en casuísta.

Por eso argumenta que el conocimiento del universo externo no representa mucho al lado del instinto humano y la intuición del alma, contra los cuales la ciencia nada puede; el hombre, según Tennyson, tiene la convicción intuitiva de un propósito divino, que dejó su semilla en el alma; y creer en la inmortalidad no sólo es necesario, sino inevitable. Asediado por

Digitized by Google

sus dudas el poeta descubre un día que Dios *debe* existir, porque el corazón humano necesita que exista. "Duro es creer en Dios, pero más duro es no creer en él. Creo en Dios, no porque le veo en la naturaleza, sino porque le hallo en el hombre... Antes preferiría saber que estaba destinado a perderme por toda una eternidad que ignorar cómo la raza humana ha de vivir eternamente." Fe que, si aprovecha al hombre, daña al poeta, porque éste en Tennyson vale tanto más cuanto más terreno pierde en él aquella fe arbitraria. Mas apenas halla una tregua, en esa lucha entre creencia y escepticismo, otro descubrimiento nuevo viene a trastornarle: la realidad del espacio y del tiempo,[72] inculcada por la astronomía y la geología, le anonadan. Así se dirige a las estrellas: "Ojos sin pasión, innumerables y despiadados, / Fuegos fríos, aunque con poder de quemar y marcar / Su nada en el hombre"; le aterraba saber que la vida humana gira con un mundo lanzado a través del espacio, aunque diga que todo ello no era sino consecuencia de "la condición subjetiva de nuestra sensibilidad".

Estimaba que la poesía debía tocar temas metafísicos, aunque por alusión y no de modo sistemático, confiando en que sus poemas diesen ayuda y alivio a los hombres en la lucha contra el escepticismo: "Odio el descreimiento total y no puedo soportar que los hom-

72 "Aniquila en ti los dos sueños del espacio y del tiempo. El mundo distante me parece a menudo más cercano que el presente, porque en éste siempre hay algo irreal e indistinto, mientras que el otro me parece un planeta bueno y sólido, girando con sus colinas verdes y sus paraísos, según la armonía de las leyes más firmes. Aquí surgen en torno mío nieblas de debilidad, pecado o decaimiento, interpuestas entre mí y aquel planeta lejano, aunque ése casi siempre esté ahí."

Digitized by Google

bres lo sacrifiquen todo ante el frío altar de lo que, en su conocimiento imperfecto, prefieren llamar verdad y razón." Sostenía que nada puede probarse de aquello que merece ser probado, pues "sólo tenemos fe, no podemos saber". Mas a pesar de esa fe no dejaba de ver en el mundo la profusión de vida y su desperdicio, la gran cantidad de pecado y sufrimiento, realidades que no podía conciliar con su idea de un Dios omnipotente, todo amor. En la *Memoir* que le dedicó su hijo, refiere éste que a veces le oyó decir: "Un creador omnipotente, que pudo hacer mundo tan doloroso, es para mí duro de creer, lo mismo que resulta duro creer que una materia ciega esté detrás de todo." Luego trataba de calmar sus dudas, diciendo que "Dios es amor, trascendente y llenándolo todo. Fe que no obtenemos de la naturaleza ni del mundo, porque, si atendemos a la primera, nos dice que Dios es enfermedad, crimen y robo; esa fe la recibimos de nosotros mismos, de lo más alto que hay en nosotros, reconociendo que no hay dolor sin fruto, así como tampoco nada bueno que se pierda."[73]

Y deduce la inmortalidad de una experiencia mística suya: "Una especie de trance en la vigilia, que he sufrido desde la niñez, cuando estaba a solas. Sobreviene por lo general al decirme a mí mismo mi propio nombre, hasta que de pronto, a causa de la intensa conciencia de la individualidad, esta individualidad misma parece disolverse y desaparecer en el ser sin límites. No

73 De esa fe necesaria, a pesar de todo, brotaron aquellas palabras que dijo en cierta ocasión, al visitar la abadía de Westminster mientras el órgano y las voces del coro entonaban un cántico: "Es hermoso; pero qué burla vacía y terrible, si no existiera Dios."

Digitized by Google

es ese un estado de confusión, sino el más claro entre los más claros, el más seguro entre los más seguros, el más raro entre los más raros, más allá de las palabras, cuando la muerte es casi una imposibilidad risible y la pérdida de la personalidad no semejaba extinción, sino la única vida verdadera... Me avergüenza lo débil de mi descripción. Pero, ¿no dije que ese estado se halla mucho más allá de las palabras? Mas luego, pasado un momento, al volver a mi estado normal de 'cordura', estoy pronto a luchar por *mein liebes Ich* y a sostener que ha de durar por eones de eones."

En dos filósofos, Giordano Bruno y Spinoza, halla Tennyson alguna afinidad con su pensamiento religioso, y dice del primero: "Su idea de Dios es en cierto modo la mía. Bruno era un poeta que mantenía libre su pensamiento ante las verdades nuevas y creía en un universo infinito, como efecto necesario del poder divino." En cuanto a Spinoza "es otro hombre a quien a veces se interpreta mal: se le llama ateo y sin embargo está tan lleno de Dios que lo ve en todas partes, así que no deja sitio para el hombre. Se dijo de él que estaba *Gott-trunken.* Pensó que la alegría era más real que el dolor." Aunque su interés hacia la filosofía era más bien circunstancial, Tennyson ayudó a fundar la Metaphysical Society en 1869, sin duda con la intención de ventilar en sus reuniones aquellos problemas que debatía continuamente en su pensamiento. [74] De sus discusiones

74 Al principio pensaron los fundadores no invitar a los enemigos del cristianismo; pero luego comprendieron que, si iban a discutir las evidencias de dicha religión, sus enemigos debían tomar parte y que, entrevistándose unos y otros, creyentes y escépticos, en terreno amistoso, podrían aclararse tanto las doctrinas como los errores.

Digitized by Google

dedujo Tennyson que el materialismo estricto era irracional, y, en cuanto a la metafísica pura, que no creía "hayamos avanzado mucho con respecto a los viejos filósofos". La sociedad acabó en 1880; según Huxley, "de demasiado amor"; según Tennyson, porque, "después de diez años de esfuerzos agotadores, nadie pudo siquiera definir el término metafísica".

Al menos diríamos que le quedaba a Tennyson el consuelo del hermoso trabajo poético por él realizado; mas hasta ahí le sigue a veces el descreimiento: Edison le había regalado un fonógrafo con algunos discos, entre ellos uno donde el poeta grabó, recitados por él mismo, varios poemas suyos. El sonido lo escuchaba cada oyente a través de unos tubos de goma, sin los cuales lo único que se oía eran unos tonos demasiado agudos, demasiado finos para ser claramente percibidos, a los que llamaba Tennyson "chillidos de un ratón moribundo", agregando: "A veces creo que eso representa la fama tras de la muerte", mientras que el tono alto y exagerado que se escuchaba a través de los tubos, era "la gloria contemporánea".

Digitized by Google

ROBERT BROWNING

La camisa del hombre feliz (aunque en la historieta éste no tenía camisa) bien pudo ser una de Robert Browning. No es que en la vida de Browning (1812-1889) dejara de haber sinsabores, naturalmente, sino que pocas veces se encontrará en la historia de un poeta tal conjunto de circunstancias afortunadas. Ser feliz, saber ser feliz, era para Browning una virtud, y acaso la más alta. Nacido de unos padres excepcionalmente comprensivos,[75] la familia pudo ser para él, al contrario de lo que suele ocurrir en la familia de los poetas, y hasta en la de los que no lo son, un verdadero hogar, donde todo se concertaba en la misma dirección de su espíritu y le ayudaba a crecer y a existir en una atmósfera propicia. Educado en su casa, se libró de esa experiencia (penosa, según parece) de la *public school*; y puesto que la religión no conformista en que se formó, aunque protestante, no era la oficial del Estado, las universidades de Oxford y Cambridge (con su condición, para ser admitido en ellas, de suscribir a los treinta y nueve artículos de fe religiosa anglicana) le estaban cerradas.[76] Mas cuando se inscribió en la

75 No sólo comprensivos, sino aficionados al arte y, por tanto, bien predispuestos para las inclinaciones futuras del poeta. Se dice que la nana con la cual su padre le adormecía era una oda de Anacreonte, adaptada anacrónicamente a un aire musical moderno. La simpatía y comprensión paternas llegarán hasta costear las ediciones primeras de Browning, con la excepción de *Pauline* (1833), desde *Paracelsus* (1835) a la última entrega de *Bells and Pomegranates* (1846), sin que pudiera recuperar el dinero, en todo o en parte, ya que los libros no se vendían.

76 En Cambridge podía admitirse a los no conformistas, pero no se les confirió grados universitarios sino a partir de 1854.

Digitized by Google

nueva University of London, a cuya fundación su padre había contribuído con algunos fondos, apenas comenzados algunos cursos en ella, los abandonó, sin que recibiera las recriminaciones familiares acostumbradas en casos tales.

Su formación y educación fueron pues enteramente libres: la biblioteca paterna, que comprendía unos seis mil volúmenes, estuvo a su disposición, ayudada por los maestros que en disciplinas varias le habían puesto sus padres desde la niñez: lenguas, tanto francés como italiano, música,[77] baile, canto, equitación, boxeo, esgrima, y aunque entre dichos estudios no figurasen los de latín, griego y hebreo, estas lenguas llegó Browning a poseerlas más tarde. El mismo diría de esa dichosa libertad formativa: "Por la indulgencia de mis padres se me permitió vivir mi vida propia y escoger mi camino... lo cual... requería permiso para leer toda clase de libros en una biblioteca bien provista y variada. No tenía otra directiva que el gusto de mis padres hacia todo aquello que fuera de lo más elevado y mejor en literatura. Pronto encontré muchos campos olvidados que resultaron los más ricos." Es verdad, y ahí entra otra vez en juego el destino afortunado de nuestro poeta, que esa tolerancia peligrosa fue en su caso merecida y justificada, ya que tan bien supo aprovecharla en su propio beneficio.

Parte importante en su libre formación infantil y adolescente la tuvo el museo de Dulwich (anterior a cualquier otro museo inglés, incluso la National Gallery), a una escasa media hora de paseo desde su casa

77 Un día reconocería: "Estudié la gramática de la música cuando la mayoría de los chicos estudian la tabla de multiplicar."

Digitized by Google

en Camberwell, y ante cuyos lienzos (de Murillo, de Poussin, de Watteau, entre otros) iría formándose el gusto y el conocimiento pictórico del poeta, que tantas veces habría de utilizar el arte de la pintura y la vida de los pintores renacentistas italianos como tema de sus poemas. En cuanto a libros cuya lectura pudo dejar huella temprana en él, suelen indicarse éstos: Gérard de Lairesse, *The Art of Painting* (tanto por el texto como por los grabados numerosos que lo ilustraban), obra que no sólo le entera de épocas pasadas, sino que además le da información preciosa para sus temas poéticos futuros; Wanley, *Wonders of the little World,* tratado anecdótico sobre los seres humanos; y la *Biographie Universelle,* en cuyos cincuenta volúmenes hallaría por vez primera a muchos de sus personajes poéticos. A uno de éstos, Sordello, lo encontraría en Dante, que leía en italiano. Así adquirió, sobre todo en obras históricas, sus conocimientos tan varios, desarrollando, acaso inconscientemente, aquella tendencia suya hacia la exactitud informativa combinada con el poder imaginativo. Y si hemos mencionado tales lecturas infantiles no es por la importancia relativa (literaria o histórica) que tengan, sino porque ellas nos muestran cuán temprano surge en Browning su interés hacia los seres humanos; interés que se aliará más tarde a su capacidad de unión con lo que le atrae o con lo que ama: "Necesidad de fundirse con cada encanto externo, / De enterrarse ellos mismos, entero el corazón amplio y caliente, / En algo que no es ellos: han de pertenecer a lo que adoran." [78]

78 De ahí, de ambas cualidades en Browning, la simpatía y la admiración que despertó en André Gide: "Ninguno como

Digitized by Google

Tres viajes breves, uno a Rusia (1833), acompañando al cónsul de Rusia en Londres, otro a Italia (1834), para documentarse acerca de su poema *Sordello,* más otro segundo viaje a Italia, diez años después del primero, y luego el casamiento (que casi nada presagiaba había de ser tan feliz) con Elisabeth Barret. Esta, algunos años mayor que él, delicada y enfermiza hasta el punto de vivir recluída en su habitación, era poeta también, y más apreciada entonces por el público que el propio Browning. Y tras su casamiento los quince años de residencia en Italia, de 1846 a 1861, cuando muere su mujer y regresa a Londres, aunque ocasionalmente vuelva a Italia durante no pocos veranos. El sinsabor más penoso que podemos entrever en la vida de Browning, durante esos años, acaso sea la dificultad con la cual el público recibía sus obras. De ahí algunas de sus palabras irónicas con respecto a críticos y lectores: "La incapacidad de la oca humana para otra cosa que no sea croar o silbar."

Browning pone en juego, para nuestro asentimiento, las posibilidades múltiples de la nobleza humana y, lo que equivale a lo mismo, de la alegría. Su prismático universo interior deja, a cada uno de los seres que creó, su parte de rayos multicolores, de cuyo haz se formará Dios. A cada uno le concede el máximo de posibilidades, el máximo de razón de ser y justificación, y Dios se diversifica según el 'punto de vista' de cada uno. Nunca le faltan argumentos; pero éstos sólo son válidos para aquellas de sus criaturas que los emplean, y después de todo no tienen otra significación que la psicológica. Sentimos cómo se maravilla ante semejante diversidad; diríamos un naturalista-poeta que toma cada alma, una tras otra, y trata de mirar, a través de ella, lo que para ella resulta la faz de Dios. La obra entera de Browning: Dios visto a través de las almas. Cada una, según su índice, no refracta sino algunos colores del rayo luminoso." "Journal", 1889-1939, p. 1306).

Digitized by Google

Su primera obra poética, *Pauline, a fragment of a Confession,* terminada a los 21 años, aparece anónima. Comentando dicha obra, John Stuart Mill escribe algo que había de herir a Browning: el autor del poema "estaba poseído por una consciencia más intensa y mórbida que la observable en cualquier criatura sana". Pero si Browning reniega esa obra juvenil,[79] no es, probablemente, por reacción frente a la crítica de Stuart Mill, ya que durante los treinta años siguientes iba a escribir en el mismo tono, y hasta a agravarlo, sino porque en ese poema primero, contra su propósito literario ulterior, había algo autobiográfico. Su intención al tiempo de escribirlo era utilizar todas las artes como terreno de trabajo, y ser en sucesión un poeta, un novelista, un compositor, etc., publicando sus obras anónimas o bajo seudónimo; pero sólo *Pauline,* "obra primera del poeta en aquel haz", fue la que llegó a ver la luz, y así era "el único tosco brote del hermoso árbol de la vida en tal limbo paradisíaco mío".

La novedad de la posición poética de Browning está indicada por él mismo en el prólogo a la edición primera de *Paracelsus* (1835), su obra siguiente, prólogo que luego suprimió: "Deseo que el lector no se equivoque acerca de mi trabajo, al comienzo mismo de éste, juzgándole de una clase con la que nada tiene de común, por principios en los que nunca se informó y según un

79 Aunque su autor la reniegue, la obra contiene ya estos versos reveladores de una actitud humana constante en Browning: "No puedo atar mi espíritu, pues no descansaría / En su cárcel de barro, en esa estrecha atmósfera; / Tiene impulsos extraños, tendencias y deseos / Que en modo alguno entiendo, explico / O puedo ahogar, movido como estoy a confiar / Lo mismo en todo sentimiento, oír los pareceres todos."

Digitized by Google

modelo al cual nunca trató de conformarse. Voy por lo tanto a anticiparle el descubrimiento de que es un intento, probablemente más nuevo que feliz, de invertir el método usualmente adoptado por aquellos escritores cuyo propósito es exponer, por medio de ciertos personajes y acontecimientos, algún fenómeno de la mente o de las pasiones; ya que, en lugar de recurrir a una maquinaria externa de incidentes, para crear y desenvolver la crisis que deseo producir, me he aventurado a presentar, un tanto minuciosamente, el temple de la misma desde su nacimiento y desarrollo, y he tolerado que el agente que la influencia y determina sea perceptible, en general, sólo por sus efectos, y de un modo por completo subordinado, si no excluído, y por una razón: traté de escribir un poema, no un drama."

Ahí tenemos ejemplo de una de las dificultades que pueden hallar ciertos lectores ante la poesía de Browning: esta poesía funde lo lírico con lo dramático, entendiendo lo de dramático no sólo en la acepción corriente del término (ya que en la obra de Browning hay no pocas obras dramáticas), sino en un sentido más especial: para nuestro poeta, en general, la poesía parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático, [80] en el cual motivos

80 El mismo dice de su poesía: "Siempre dramática en principio, con tantos parlamentos de personajes imaginarios, no míos". Ese impulso duró toda su vida: los *Dramatic Poems* (1842) fueron seguidos de los *Dramatic Personae* (1864) y de los *Dramatic Idyls* (1878-1880). *Pauline* es un monólogo dramático, y a *Paracelsus* el propio autor le llamó *dramatic poem.*

Digitized by Google

éticos, psicológicos y subconscientes tornasolan la forma poética, y el efecto se obtiene por concentración y renuncia a los ornamentos. Dicha forma del monólogo dramático, que en *The Ring and the Book* (1868-1869) había de alcanzar perfección inigualable, es tanto instrumento de sondeo psicológico como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es tema del poema.

El tema de *Paracelsus,* aunque sugerido por un amigo, el conde Amédée de Ripert-Montclar, a quien el poema va dedicado, nos indica el afán que movía al poeta, afán de conocimiento, ambición y supremacía intelectual. La confesión de Paracelso al morir parece confesión del propio autor: que el amor es instrumento de conocimiento y la inteligencia instrumento del amor. Y es que en la poesía de Browning, cuyos temas son tan variados, hay uno que suscita siempre su plenitud: el amor, entendiendo ahí el amor en un sentido cósmico. Dicha resonancia especial del tema amoroso no reduce, sin embargo, la variedad de la obra, ya que apenas hay inclinación ni pasión humanas a las que dejara de dar expresión. Tanto en *Paracelsus,* su obra segunda, como en la anterior, Browning, antes que expresar un carácter, lo analiza en acción; ambas obras son confesionales, y en la segunda, sobre todo, el lenguaje y la actitud parecen adecuados a quien explora el mundo del

---

Strafford, su obra tercera, es un drama representable. Sólo *Sordello* toma, a despecho del autor, forma narrativa, aunque a veces caiga en el monólogo dramático. Debe reconocerse, sin embargo, que Browning se excedió en el uso del calificativo "dramático", exceso justificable, dado el temor que sentía a que críticos y lectores atribuyesen al autor las opiniones y sentimientos expresados por sus caracteres.

Digitized by Google

pensamiento abstracto, con un acento que no sabemos si sería legítimo confundir con el personal del poeta, y acaso un eco de la filosofía panteísta alemana, aunque Browning cuidó de aclarar que no tenía conocimiento de la misma. [81]

Sordello (1840), su obra tercera, es, como *Pauline*, la historia de un alma, y tiene de común con las dos anteriores el ser manifestación de unas ambiciones espirituales conscientes, de las cuales hallamos ejemplo en la historia. En el prefacio a la reedición de *Sordello*, en 1863, Browning dice que el acento, al escribir tal obra, "recaía en los incidentes del desenvolvimiento de un alma, ya que muy pocas otras cosas, según creía, valen la pena de estudiarse". En cuanto expresión moral, evidentemente, es un avance con respecto a *Pauline*, y su pensamiento está formulado con claridad mayor que en los poemas anteriores. El uso frecuente de la palabra voluntad, en sentido filosófico, parecería indicar, otra vez, algún contacto con la metafísica alemana contemporánea, aunque Browning, según dijo, no sólo no conocía la filosofía alemana, sino que ni siquiera conocía la resonancia que tuvo ésta en la obra de Coleridge. Las obras siguientes de Browning dejarán de tener ecos autobiográficos y estarán inspiradas por una variedad de motivos conscientes, pero ya no dirigidos por aquella antigua voluntad auto centrada y auto diri-

81 No se debe estimar, de eso, que a Browning no le interesara la filosofía. En cierta ocasión escribe: "El orden justo de las cosas: filosofía primero y poesía, que es su consecuencia más elevada, después; y mucho daño se ha hecho al invertir dicho proceso natural." (Carta al profesor Knight, 11 junio 1889.)

Digitized by Google

gente. Con *Sordello* termina la etapa primera en el ciclo de la obra de Browning.

La segunda etapa, más plena, comienza con *Pippa Passes* (1841) donde dramatiza un tema que tocaba ciertas creencias centrales del poeta: los seres humanos están entrelazados de manera tan sutil, que hasta las palabras más livianas pueden tener cierta repercusión en la estructura moral del mundo; el estribillo tan conocido de la canción de Pippa (que parece expresar aquel optimismo fundamental de Browning), "Dios está en su cielo, / Y marcha bien el mundo", parece indicarnos cómo, bajo un Dios omnipotente y benévolo, todo (al menos en sentido cósmico) resulta justo y apropiado, y si alguna frustración humana ocurre, a ello responde el poeta en otra ocasión: "La mira de un hombre debe exceder su alcance, / Si no, ¿para que está el cielo?", tema que tantos poemas suyos habrían de tocar una y otra vez.

No es Browning escritor que guste de confiar al papel, directamente y en nombre propio, sus reflexiones personales, de ahí que no nos dé opiniones sobre la poesía y la función del poeta; en sus cartas mismas es extremadamente reticente y resulta raro que nos permita alguna vislumbre inmediata de sus propios pensamientos. No obstante, es posible espigar en sus escritos, aquí o allá, algunas palabras interesantes para nuestro propósito; por ejemplo, en carta a Elisabeth Barret, cuando aún eran novios, escribe acerca de sus poemas: "Meros escapes de mi poder interior, como la luz giratoria de un faro que huye a intervalos de una abertura estrecha." Sobre la función poética: "La entera función del poeta es contemplar con entendi-

Digitized by Google

miento el universo, la naturaleza y el hombre, en su estado presente de perfección o imperfección", lo cual concuerda, como veremos más adelante, con la asunción de que Browning era un poeta objetivo. En efecto, según él, un poeta no podía expresarse con libertad a menos que se la garantizara cierta ficción de impersonalidad; claro que en su caso tal ficción conlleva siempre cierta parte de verdad, introduciendo en su obra la alianza entre verdad y fantasía, sin la cual el contorno fijo de una experiencia no puede plasmarse en forma poética. De ahí su pretensión, cuando los otros juzgaban su obra, a que reconocieran en ella el juego libre de la imaginación creadora, ya que la poesía consiste en el ejercicio de aquélla.

Doctrina fundamental en Browning era también la de la libertad para el desarrollo individual (de acuerdo con las creencias filosóficas y políticas inglesas dominantes en su época, procedentes de la ideología benthamita, con su conciliación paradójica entre hedonismo y altruismo), suprimiendo cualquier barrera que coartara tal desarrollo; posición que expresa en un poema suyo *Why I am a Liberal*:[82] "Porque acaso todo lo que puedo y hago, / Todo lo que ahora soy, lo que espero ser, / ¿De dónde viene, excepto de la suerte que libera / A cuerpo y alma, para seguir aquel empeño / Que para ambos Dios trazara?" Con otras palabras corrobora y aclara eso mismo: "No pido que se me revele por completo la verdad, lo cual sería contrario a la ley de las cosas, aplicable lo mismo al cuerpo que al alma; la cual (ley) es que sólo por el esfuerzo para obtener,

82 La palabra "liberal" no debe entenderse ahí como ligada a la intención ni a la acción de un partido político.

Digitized by Google

en un caso, poder, y en otro, verdad, los obtienen el cuerpo y el alma. El esfuerzo, común a ambos, produce en cada caso la iniciativa necesaria para una satisfacción que resulta del éxito parcial, pues el absoluto sólo lo consigue el cuerpo en su virilidad plena, y el alma en la comprensión plena de la verdad, lo cual, en todo caso, no ha de ocurrir *aquí*." Browning, como Lessing, parece haber preferido que Dios le dejara esforzarse poco a poco en busca de la verdad, no que ésta le fuera regalada de una vez.

La obra de Browning (como ya dijimos), aun en sus años maduros, fue de comprensión y asimilación lentas por parte del público. Casado y viviendo en Italia, los versos de su mujer eran bastante más conocidos y estimados que los suyos, de lo cual él era el primero en regocijarse. Los admiradores comienzan a surgir en Estados Unidos, y sólo con la publicación de *Men and Women* (1855) va despertándose la atención del público británico, la cual, en los años de viudez de Browning, habría de desbordarse en homenajes y honores. Fueron los prerrafaelitas los primeros en reconocer la importancia de su obra, acogiendo con entusiasmo la publicación de *Men and Women*; Dante Gabriel Rossetti elogia el libro a William Morris y a Burne-Jones. En cuanto a lo que el propio Browning pensara acerca de tal *volte-face* del público, citaremos estas palabras: "Contemplo mis deficiencias con bastante pena ... Pero sólo sentiría desconcierto y aprensión cuando el público y los críticos comenzaran todos a comprenderme y a aprobarme ... La tarea del poeta tiene que ver con Dios, al que debe dar cuenta y el que es su recompensa."

Digitized by Google

En excusa de la incomprensión del público (si fuera necesario excusar de eso al público) debe recordarse que la poesía de Browning estuvo en sus comienzos, y no queda luego enteramente exenta, bajo el anatema de oscuridad; oscuridad que parece tanto de pensamiento (en Browning en extremo sutil e intrincado) como de expresión (siempre algo tortuosa en nuestro poeta), dándonos ambos la impresión de ir impulsados hacia adelante, sin cuidarse el autor de ser o no ser entendido. Swinburne dijo de él: "Siempre piensa a toda prisa, y la marcha de su pensamiento, comparada con la de otro hombre, es como la marcha del tren comparada con la de una carreta, o la del telégrafo comparada con la del tren." Lo cual parece corroborar Browning al escribir: "La inteligencia, por sí misma, apenas es cosa adecuada frente a un libro nuevo. Como dice Wordsworth (algo alterado), 'debéis gustar de él (el libro nuevo) antes de que merezca ese gusto vuestro...' Creo que mi obra ha sido, en general, demasiado difícil para muchos con los que me hubiera gustado comunicarme; pero nunca me propuse equivocar a la gente, como suponen algunos críticos. Por otra parte, tampoco me propuse nunca ofrecer una literatura que sustituyese, para el hombre ocioso, al puro y al dominó; así que, en conclusión, quizá tuvo lo que merecía, y aún algo más, y si no una muchedumbre de lectores, unos cuantos, lo cual estimo mejor."

En cuanto poeta parece que le guiaba esta convicción: si según él, como ya indicamos antes, nada importa tanto como la historia de un alma, de ahí que las circunstancias y actos externos sólo entren en su creación poética en tanto que sean condiciones o incidentes

Digitized by Google

del caso psicológico en cuestión. Su imaginación buscaba primero los materiales dentro de ella misma, pero luego los buscaría en el mundo de afuera, entre los hombres y las mujeres,[83] y entonces es cuando se revela plenamente la fuerza poética de Browning, al ocuparse de aquellas otras regiones, no menos misteriosas, de las pasiones humanas. Unas veces la emoción comienza realizando el trabajo del pensamiento, como ocurre en *Saul*; otras el pensamiento acaba por realizar el trabajo de la emoción, como en *Fifine at the Fair*;[84] aunque, en ocasiones, ambos, emoción y pensamiento, se combinen entre sí o alternen con intensidad proporcionada, como ocurre en *Bishop's Blougram Apology* o *Mr. Sludge, the Medium*. Y si en los *Dramatic Idylls* añade Browning ciertos incidentes poderosos de por sí y además adecuados al desarrollo del poema, fue porque pensaba que sólo en proporción a tal adecuación resultaría propia de la poesía una situación extraordinaria; en cambio, si el interés de la acción se agotaba con los hechos exteriores, era adecuada para el cronista, no para el poeta.

Lo importante en él no son tanto sus creencias o sus ideas como su peculiar sensibilidad creadora ante la vida, así como la perfección que dio a su forma literaria predilecta: el monólogo dramático. Browning creó dos clases principales de caracteres, unos procedentes de su imaginación y otros procedentes de la historia,

---

83 Cuando le interrogaron: "Siente gran amor por la naturaleza, ¿no es verdad?", responde: "Sí, pero lo siento mayor por los hombres y las mujeres."

84 Respecto a ese poema observó: "Lo más metafísico y osado que he escrito después de *Sordello*." Opinión que corrobora Swinburne: "Es mucho mejor que todo lo que ha escrito."

Digitized by Google

aunque no dejara de dar a los primeros la libertad de moverse conforme a sus tendencias propias. Eso corrobora otra vez la aserción de que Browning era un poeta objetivo; sin embargo, aunque la forma del monólogo dramático, a través de la cual nos hablan sus caracteres, parece garantizar la objetividad, no es raro que el autor aparezca de pronto, aquí o allá, en las palabras de los personajes, por históricos que éstos sean. Lo cual no excluye que sus poemas mejores, los breves sobre todo, sean en efecto objetivos. Ya dijimos que con *The Ring and the Book* se cierra en 1869 el período central en la obra de Browning, cuyo cenit marca juntamente con *Men and Women*. *The Ring and the Book* contiene una historia que, antes de utilizarla el poeta, la ofreció a una amiga novelista (Miss Ogle), para que ésta la aprovechara, acaso por creer tal historia más propia de un cronista que de un poeta, y sólo años después la emplea él, resultando una de las obras más singulares de la poesía inglesa.

Browning halló un día, en un puesto de la plaza de San Lorenzo, en Florencia, aquel libro encuadernado en pergamino que refería el caso Franceschini. Ese día mismo, sumido en la lectura del libro, le bastó para dominar la historia; pero habían de pasar cuatro años antes de que comenzara a escribir el poema. Un proceso tan lento de incubación pudo dar a la obra esa fuerza extremada que posee la presentación de los personajes, aunque, como es natural, sobre la verdad histórica de aquéllos proyectara Browning su imaginación y sus recuerdos propios; y a pesar de su larga objeción a que lectores o críticos vieran en sus personajes elementos autobiográficos, Camposanchi tiene

Digitized by Google

algo del poeta, así como Pompilia algo de Elisabeth Barret Browning. Las dimensiones desmesuradas del libro le hacen, a pesar de su interés psicológico y poético, interminable; sólo uno de los personajes, Guido, nos habla a través de 4500 versos. Cada versión de la historia, repetidamente expuesta en forma de monólogo por todos los personajes, se extiende en círculos concéntricos, como el agua adonde se arroja una piedra, pero los hechos mismos quedan transformados en cada relato, con tal intensidad, que no sólo aparecen ante el lector los caracteres, sino el mundo en que viven.

Tras *The Ring and the Book* comienza el tercer y último período en el ciclo de la obra de Browning, de 1868 a 1888, durante el cual publica quince volúmenes más, que aun contienen no pocos ejemplos de su asombrosa vitalidad poética, como *La Saisiaz* (1878) y *Balaustion's Adventure* (1871). Aquel perenne optimismo suyo, que le llevaba a hacer de la felicidad una virtud, vuelve a exponerlo en *The two Poets of Croisic,* donde declara que, en iguales condiciones, el poeta mayor será aquel que lleve una vida más feliz, el que triunfe de modo más completo sobre el sufrimiento, tanto en el sentido humano como en el religioso. Optimismo que alcanza en él hasta negar la muerte: "La muerte es vida, igual que nuestro cuerpo cotidiano, momentáneamente muerto (en el sueño), no está por eso menos vivo, y recluta así nuevas fuerzas para existir. Sin la muerte, que es la palabra enlutada y fúnebre con que designamos el cambio, gracias al cual crecemos, no habría prolongación de eso que llamamos vida... Por lo que a mí atañe, niego que la muerte sea el fin de todo."

Digitized by Google

Aquella cuestión concerniente al poeta objetivo la trata Browning en un raro escrito en prosa sobre la poesía de Shelley, publicado en 1852, sirviendo de prefacio a una colección de cartas (falsificadas, como luego se vio) del mismo. Pues que Browning era en extremo reticente sobre sus opiniones propias, sólo ese estudio nos da alguna vislumbre de lo que pensaba acerca de la poesía y del poeta. Comienza ahí por indicar la importancia que tiene, para conocer al poeta, su biografía: "Sin duda que aceptamos con gusto la biografía de un poeta objetivo." Con lo cual nos introduce, desde la línea primera de su estudio, en la distinción, capital para su punto de vista, entre poeta objetivo y poeta subjetivo. La tarea del primero es "reproducir las cosas exteriores (ya de los fenómenos del universo escénico, ya de las acciones manifiestas del corazón o cerebro humanos) con referencia inmediata... a la mirada común y a la comprensión de los demás seres, a los que se presume capaces de aceptar tal reproducción y recibir de ella provecho". Esa reproducción se obtiene gracias a la doble facultad del poeta de ver los objetos exteriores con claridad, amplitud y hondura mayores de las que son posibles para la mente ordinaria, y, al mismo tiempo, poniendo en contacto su simpatía con aquella comprensión más reducida de dicha mente ordinaria, teniendo cuidado de no añadir a tal representación otros materiales sino los que pueden combinarse en un todo inteligible.

¿A quién habla ese tipo de poeta? "El auditorio de tal poeta incluye no sólo aquellas inteligencias que, sin dicha asistencia del mismo, no hubieran podido percibir el significado hondo de los objetos originales,

Digitized by Google

ni disfrutar de ellos, sino también aquellas almas dotadas de cualidades semejantes a las del poeta, pero que, gracias a la representación que éste les ofrece, pueden encaminarse así a la realidad de donde dicha representación proviene, y corroborar sus impresiones de cosas ya conocidas u obtener otras nuevas de entre aquellas que, en la variedad inagotable de la naturaleza, pudieran haber escapado a su atención." Tal tipo de poeta "es propiamente el... hacedor, y la cosa hecha por él, su poesía, ha de ser necesariamente sustantiva, proyectada desde adentro de sí mismo y distinta... Con respecto a tal poeta necesitamos sin duda una biografía, para ver en retroceso cómo reunió durante su vida los materiales de su obra, la cual podemos así contemplar como un todo, examinando la manera que tuvo de elaborar, quizá con dificultades y obstáculos, aquella obra que tan familiar es ya para nuestra admiración, gracias a la facilidad aparente que le da el éxito". Browning se plantea luego el problema insoluble de trazar el móvil que llevó al poeta a crear su obra y entregarla a los otros. ¿Qué fue lo que determinó dicha obra? "¿La delicia de un alma en su propia y amplia esfera de visión, satisfaciendo así un poder que no puede resistirse a la tarea, como el de los demás hombres no puede resistirse al descanso? ¿Un sentido del deber o del amor, que le movió a comunicar al público sus sensaciones propias? ¿Una simpatía humana incontenible, que le obligó a exponer ante los otros su propia provisión de conocimiento y de hermosura, adecuándola al alcance reducido de aquéllos?"

En cambio el poeta de la tendencia opuesta, el poeta subjetivo, "con percepción plena de la naturaleza y del

Digitized by Google

hombre... da forma a lo que percibe, pero no tanto con referencia a aquellos muchos que están por debajo de él, como en referencia a Aquel que está por encima: a la inteligencia suprema que comprende las cosas todas y constituye la visión última, siempre deseable, aunque parcialmente obtenida, para el alma misma del poeta. El poeta ve, no lo que lucha por llegar a ser, sino lo que ve Dios: las ideas de Platón, semillas de creación que reposan ardientes en la mano divina. Este poeta no se ocupa con las combinaciones de la humanidad en acción, sino con los elementos primarios de la misma, los cuales busca socavando allí donde está, en su propia alma, en cuanto ésta es reflejo más próximo de aquel pensamiento absoluto, según las intuiciones que desea percibir y expresar". Dicho poeta no se ocupa "de la agrupación pintoresca de los árboles del bosque, ni de sus sacudidas tempestuosas, sino de sus raíces y fibras desnudas sobre la cal y la piedra... Por eso es ante todo un vidente, más que un hacedor, y lo que produce antes es una emanación que una obra; la cual emanación no puede considerarse fácilmente como abstracción de su personalidad, sino como lo que en verdad es: irradiación, aroma de su personalidad, proyectado y no separado de él. De ahí que, al acercarnos a su poesía, nos acerquemos necesariamente a la personalidad del poeta... Deseamos conocerle, para amarle y comprenderle, y los lectores de su poesía son también lectores de su biografía".

El poeta objetivo "prefiere tratar de los hechos del hombre (resultado de dicho trabajo, en su forma pura, es lo que llamamos poesía dramática, cuando se prescinde hasta de la descripción, en cuanto ésta sugeriría

Digitized by Google

alguien que describiese), en tanto que el poeta subjetivo, cuyo estudio es él mismo, al invocar a través de sí al pensamiento divino absoluto, prefiere ocuparse de aquellas apariencias escénicas exteriores que, sin interrupción y con mayor continuidad, atraen sus luces y facultades interiores, escogiendo entre ellas las que acallan a la tierra y al mar, y pueda así oír mejor el latido de su corazón individual, dejando las ruidosas, complejas e imperfectas manifestaciones de la naturaleza... que sólo distraen y suprimen el trabajo de su cerebro. Tales tendencias contrarias del genio poético se observan mejor en sus efectos estéticos, no en su fuente y causa moral; llevadas al extremo, y manifiestas como deformidades, se observan netamente en todos los defectos de ambos tipos de artista".

Aunque este estudio que comentamos fue escrito con referencia a la poesía de Shelley, es posible referir a la poesía de Browning algo de lo que ahí dice. Browning, en efecto, nos aparece, según sus propias palabras, como poeta objetivo, como poeta que prefiere tratar "de los hechos del hombre", de cuyo tratamiento, en su forma pura, es resultado "lo que llamamos poesía dramática", conjetura confirmada por aquella constante contención de Browning con los críticos de que no debían tomar como expresión suya lo que decían sus personajes poéticos, "parlamentos de personajes imaginarios, no míos".

"Respecto a la operación de ambas clases de poder poético sería ocioso inquirir cuál es la más alta o de dotes más raras: si lo subjetivo puede parecer requisito último de toda época, lo objetivo en sentido estricto conserva en todo momento su valor original, ya que,

Digitized by Google

como punto de partida y base común, este mundo siempre nos concierne: el mundo no es cosa que aprendamos y luego desechemos, sino que es necesario volver a él y aprenderlo de nuevo; la comprensión espiritual puede sutilizarse hasta lo infinito, pero siempre queda el material bruto sobre el cual opera aquélla. Y acaso no exista un término para el poeta que nos comunica lo que ve en un objeto determinado, refiriéndolo a su individualidad propia; lo que dicho objeto era, antes de que fuera visto y referido al pensamiento humano en conjunto, ha de ser siempre codiciable de conocer. Tampoco hay razón para que ambos modos del poder poético no procedan en lo futuro de un sólo poeta, en sucesivas obras perfectas, ejemplos de las cuales, según lo que ahora consideramos como exigencias del arte, antes sólo los poseíamos como provenientes de individuos distintos. Lo ordinario, naturalmente, es el mero fluir de un poder poético al otro; y aún más raro es que uno de los dos sea sobresaliente y superior de modo tan decidido como para decir que resulta comparativamente puro." Porque Browning, después de establecer tal distinción extrema entre poeta subjetivo y poeta objetivo, pasa a decirnos que no ve razón para que en lo futuro un mismo poeta no pueda ser subjetivo y objetivo a un tiempo; y no sólo eso, sino que encuentra raro que un poder poético u otro se den en entera pureza dentro de un sólo poeta, y lo natural es que el mismo poeta pase de lo subjetivo a lo objetivo y viceversa.

"Hay épocas cuando la visión general... absorbió el máximo de los fenómenos (ya materiales, ya espirituales) que le rodean, y mejor desea aprender el signi-

Digitized by Google

ficado exacto de lo que ya posee que aumentar su caudal; y ahí está la oportunidad para el poeta de visión más elevada, para levantar a sus contemporáneos hasta su atmósfera propia, intensificando la importancia de los detalles y redondeando el significado universal... Una tribu de sus sucesores, que opera más o menos en la misma dirección, se demora en lo descubierto por él, reforzando su doctrina, hasta que, sin ellos darse cuenta, el mundo subsiste como sombra de una realidad... Entonces es imperativa la aparición de otra clase de poeta, que reemplace dichas cogitaciones intelectuales sobre lo asimilado tiempo atrás... llegando la sustancia nueva a romper el supuesto todo en partes de valor independiente y no clasificado, sin cuidarse de las leyes que puedan volver a combinarlo, porque eso será tarea de otro poeta."

"Ambas clases de artista siendo así, es natural... que la biografía del poeta subjetivo sea la que más nos concierna... Toda la mala poesía que hay en el mundo... resulta de alguno de los grados infinitos de discrepancia que hay entre los atributos del alma del poeta, determinando así la falta de correspondencia de su trabajo con las verdades de la naturaleza; de donde resulta la poesía falsa, sea cual sea su forma, mostrando la cosa, no como es para la humanidad en general, ni tampoco como es para el que en particular la describe, sino como se supone que es, a causa de algún capricho irreal y neutral, a mitad de camino entre cómo es para la humanidad y cómo es para quien la describe, y sin valor respecto a ninguna de ambas opiniones, viva por un instante gracias a la pereza del que la acepta o a su incapacidad para denunciar la

Digitized by Google

trampa. Y aunque no podemos ocuparnos aquí de tales fracasos, en todo caso debemos referirlos a la vida del poeta... Por su biografía averiguamos si su alma veía y hablaba constantemente desde la altura que había alcanzado: la visión absoluta no es de este mundo, pero nos está permitida una aproximación constante hacia ella."

Y como Browning tenía presente, en los días cuando escribió este ensayo, la indiferencia del público hacia su obra, comenta: "La incomprensión de la época es exactamente lo que el poeta viene a remediar, y el intervalo entre tal operación y los efectos generalmente percibidos de la misma no es mayor (en verdad es menor) que en otras esferas del esfuerzo humano. El *e pur si muove* del astrónomo es frase tan amarga como otras muchas de algunos poetas, dichas antes o después, respecto a su obra viva y rechazada, con esa hondura de convicción que tanto se parece a la desesperación." Pero no sería justo dejar con tales palabras a este poeta en quien el optimismo fundamental era nota dominante. Precisamente la composición final, *Epilogue,* de su libro último, *Asolando,* que apareció el día mismo en que muere Browning, parece contener, condensada en unos cuantos versos, su profesión de fe: "Uno que nunca volvió la espalda sino siguió adelante; / Jamás dudó de que las nubes se aclararan, / Ni, si lo justo es vencido, soñó que lo injusto triunfaría, / Y mantuvo que caemos para levantarnos, nos confundimos para luchar mejor, / Dormimos para despertarnos." Credo que acaso pueda parecer hoy a algunos trascender demasiado la confianza y fe en lo humano, propias de su tiempo y de su país, pero que no por eso deja de

Digitized by Google

afirmar una nobleza humana intemporal, sobre todo los versos finales del mismo poema: "No; al mediodía, en el tremor del tiempo cuando el hombre trabaja, / Saluda a lo invisible con un grito. / Pide al hombre que siga, de frente o de espaldas, como sea; / 'Lucha y prospera', dile; 'adelante, camina y bien te vaya, / Lo mismo allá que acá'." Palabras que, viniendo de un hombre tan cercano a la muerte, no dejan de resonar con timbre heroico.

Digitized by Google

MATTHEW ARNOLD

Si la poesía de Matthew Arnold (1822-1888) no parece hoy particularmente viva (tampoco es probable que en su tiempo lo pareciera mucho), en cambio su labor como crítico, o al menos parte de ella, sigue interesando casi como en su día. Arnold no fue sin embargo un poeta-crítico, a la manera de Coleridge, lo cual es tan excepcional como precioso, sino más bien un crítico que escribió poesía, lo cual, aunque también excepcional, es algo menos precioso.[85] *No deep the poet sees, but wide*, decidió Arnold en su poemita *Resignation*, verso al que nos atreveríamos a objetar alguna confusión entre la visión del poeta y la del crítico, porque si, en general, la visión del crítico puede ser extensa, la del poeta más bien puede ser honda. El valor de la obra crítica de Arnold no consiste sólo en situar a los autores que comenta, ni en las opiniones que sobre ellos emite, sino principalmente en enseñar cómo debe hacerse la crítica; la cual, procediendo en él "desde el centro", daba algo más que razón de sus opiniones, ya que las suyas no eran simples opiniones, sino juicios de una inteligencia diestra que operaba sobre un orden sistemático de ideas. De ahí que su obra, antes que sugerir doctrinas rígidas,

85 En cuanto poeta "ni pisó el infierno, ni fue arrebatado al cielo", dice de él Mr. T. S. Eliot, añadiendo, "si conocemos su poesía no nos sorprenderá que su crítica nos diga poco o nada acerca de su experiencia al escribirla, ni que apenas le preocupe la poesía desde el punto de vista creador. Adivinamos que el escribir poesía apenas le produjo esa excitación, esa gozosa pérdida de sí en la artesanía del arte, ese alivio intenso y transitorio que ocurre al momento de la compleción y que es la recompensa principal del trabajo creador".

Digitized by Google

sugiera ciertas costumbres y temple de la mente, y no defienda tanto opiniones concretas como ciertos requisitos mentales para formar opiniones.

Su vida en la superficie fue tranquila y sin accidentes dramáticos, o al menos, de ocurrir éstos, su regla vital de "esconde tu vida" supo disimularlos. Hijo del doctor Arnold, el maestro famoso de Rugby School, la formalidad y gravedad paternas se combinaron en él con los dones del poeta, así como la erudición del *scholar* la atemperaba el buen gusto del artista. Como su familia pasaba las vacaciones en Fox How, Westmoreland, cerca de la residencia de Wordsworth, la niñez y la juventud primera de Arnold se encuentran así colocadas a la sombra del grande y venerable poeta, al cual estimaría como maestro, juntamente con los griegos y con Goethe. Algo del *fop* parece que hubo en su juventud, acaso como disfraz de sus emociones, lo cual pudo equivocar a algún observador temprano. [86] Educado en Rugby y Oxford, Arnold llega a la universidad cuando el movimiento tractario alcanzaba su apogeo, pero permanece indiferente a las cuestiones religiosas debatidas por dicho movimiento. Una vez graduado, Oriel College le elige como *fellow*, y Lord Lansdowne, figura destacada del partido liberal, le hace secretario suyo; el liberalismo templado de Lord

86 Charlotte Brontë, que le conoció en 1851, dice de él: "Se puede observar que Matthew Arnold, hijo mayor y autor del volumen de poemas... hereda el defecto de su madre (falta de autenticidad y sencillez). Su aspecto, notable y dominador; sus modales, desagradables a causa de la presunción aparente. Reconozco que ese fue el motivo de que al principio le mirase con sorpresa nostálgica: me parecía que la sombra del doctor Arnold contemplaba ceñuda a su joven representante."

Digitized by Google

Lansdowne caracterizaría siempre las opiniones políticas de Arnold. Al casarse éste, Lord Lansdowne obtiene para él aquel puesto de inspector de escuelas que le ocupará desde 1851 hasta dos años antes de su muerte. En 1857 la universidad de Oxford le nombra catedrático de poesía, puesto que desempeña durante cinco años, renovados por otros cinco, que era el período máximo permitido por las regulaciones universitarias.

No bien apreciado por el gran público, su reputación sin embargo llega a ser considerable.[87] Su obra poética, menor en cantidad que la de sus contemporáneos Tennyson y Browning, es bastante menos variada que la de éstos. Sus primeras colecciones de verso aparecieron anónimas y pronto fueron retiradas de la circulación por el propio autor; la colección primera en llevar su nombre es la de 1853, con un prefacio que inicia sus trabajos en prosa. Como hacia esa fecha la obra del poeta está casi acabada,[88] puede decirse que el crítico nace cuando el poeta muere, y por tanto que la crítica es labor de su edad madura. Es perceptible en su crítica cierta libertad gozosa, lo cual parecería indicar que ahí es donde Arnold encontró

87 "Te hubiera divertido mi entrevista en Edgware el otro día con el inspector de impuestos, que había calculado mis ingresos anuales en mil libras, a pretexto de que yo era un escritor distinguidísimo y de que mis obras, mencionadas por todos lados, debían tener gran circulación. "Aquí tienen delante, señores, eso de que con frecuencia habrán oído hablar: 'un escritor impopular', dije yo." (A su madre, 4 diciembre 1870.)

88 "He pasado los treinta y, con tres cuartas partes de mí heladas, mi pluma me parece aún más rígida y anquilosada que mis sentimientos." (A Arthur Hugh Clough, 21 febrero 1852.)

Digitized by Google

su medio más adecuado. Pero lo mismo en el verso como en la prosa mantuvo un sólo ideal poético, así como cierta melancólica filosofía vital; y acaso sea posible agregar que su poesía, lo mismo que su prosa, tuvieron un propósito único, que era la lucidez: "Las líneas puras de un horizonte de Jonia, la claridad líquida de un cielo de Jonia." En efecto, en ese prefacio a la edición de 1853 de sus versos Arnold aparece como defensor del ideal clásico y en contradicción con los excesos románticos.

"El poeta que quiera atraer realmente la atención pública debe abandonar el pasado exhausto y escoger sus temas entre las materias de importancia actual", escribe; mas no predica con el ejemplo, porque sus temas poéticos raramente los escogió entre dichas materias de importancia actual. Era grande su fe en el destino de la poesía dentro de la sociedad contemporánea: "El futuro de la poesía es inmenso (dice, citando unas palabras suyas anteriores, en el ensayo *The Study of Poetry*) ... No hay credo que no tiemble, ni dogma acreditado que no parezca cuestionable, ni tradición aceptada que no corra riesgo de disolución. A nuestra religión la ha materializado el hecho, el hecho supuesto; ligó al hecho su emoción, y ahora ese hecho le falla. Mas para la poesía la idea es todo, y el resto un mundo de ilusión, de ilusión divina. La poesía liga la emoción a la idea: la idea es el hecho. Hoy la parte más fuerte de nuestra religión es poesía inconsciente." Arnold pues inaugura en la crítica inglesa esa creencia de que, a medida que la vida moderna avanza, la poesía puede o debe reemplazar las creencias religiosas cada vez más débiles, y conver-

Digitized by Google

tirse para los hombres en maestra de la vida: "Debemos concebir la poesía con altura y elevación mayores de aquellas con las que se acostumbra a concebirla; debemos concebirla como capaz de usos más altos y como llamada a destinos más altos de los que en general le asignaron hasta ahora los hombres. La humanidad descubrirá cada vez más que tenemos que dirigirnos a la poesía para que nos interprete la vida, para que nos consuele y nos sustente. Sin ella la ciencia parecería incompleta y gran parte de lo que entre nosotros pasa por religión y filosofía ha de sustituirlo la poesía." Y si la poesía ha de interpretar la vida, el poeta por tanto ha de conocer bien ésta: "Todos pueden ver que el poeta, por ejemplo, debe conocer la vida y el mundo antes de tratar de ellos en poesía; y como la vida y el mundo son en tiempos modernos cosas muy complejas, la creación del poeta moderno, si ha de valer algo, implica tras de ella un gran esfuerzo crítico, si no sería comparativamente pobre, estéril y de vida corta." (*The Function of Criticism.*) Ahí tenemos la explicación tácita de aquella famosa fórmula, según Arnold, de la poesía: "Poesía es en el fondo una crítica de la vida", fórmula de la cual resulta evidente que si el poeta, en el fondo de su obra, ha de hacer una crítica de la vida, debe primero, como antes dijimos, conocer ésta.

En su correspondencia con Arthur Hugh Clough, poeta también (la amistad de Arnold y Clough data de los años de ambos en Rugby School), nos da Arnold alguna vislumbre de sus ideas sobre la poesía. Según dice en esas cartas la superficie es todo en la poesía; el poeta piensa por medio de las imágenes; en poesía

Digitized by Google

no es posible sostener la intelectualidad inquieta que caracteriza lo moderno, porque el poeta, de intentar tal cosa, sólo fatigaría sus sentimientos y secaría sus fuentes; lo cual en cierto modo es lo que habría de ocurrir al propio Arnold en cuanto poeta. "Dar una solución al universo, como tratas de conseguir, es para mí tan irritante como fatigoso el asistir a ese jugueteo de Tennyson con la concha pintada del universo; y sin embargo reconozco que reconstruir el universo tampoco es intento satisfactorio... aunque dicha insatisfacción va en general contra el oficio poético, porque ciertamente creo que tal es su fin." (A Arthur Hugh Clough, 6 diciembre 1847.) En otra de esas cartas escribe algo que ayuda a explicar su fórmula de la poesía como crítica de la vida: "Estilo, en el hombre, es decir del modo mejor aquello que tenga que decir, y aquello que tenga que decir depende de la época... y siendo la materia del poeta la experiencia anterior del mundo, más la suya propia, esa materia aumenta a cada siglo." (Al mismo, diciembre de 1847 o principios de 1848.)

"Absoluta propiedad de forma es la sola necesidad de la poesía, en cuanto tal poesía, mientras que la mayor riqueza y profundidad de materia es meramente superflua en el poeta, en cuanto tal poeta... La forma de la concepción sobreviene por naturaleza, ciertamente, aunque en general se desarrolle tarde; pero esa forma inferior, de la expresión, se halla desde un principio en el poeta nato... A veces pienso que hasta algún don ligero de expresión poética, que en una persona vulgar puede desarrollarse por sí con facilidad y naturalidad, queda sumergido y aplastado en

Digitized by Google

el pensador profundo, de manera que no le ayuda a expresarse." (Al mismo, primeros de febrero 1849.) Si ahí, en contra de lo que antes dijo, parece aminorar la importancia de la materia en poesía, más adelante se retracta: "Aún creen (los críticos) que el objeto de la poesía es producir fragmentos e imágenes exquisitos... cuando la poesía moderna sólo puede subsistir por su contenido, convirtiéndose en completa maestra de la vida, como la poesía de los antiguos, incluyendo, igual que ésta, religión y poesía, en vez de existir sólo como poesía y dejar que las necesidades religiosas las satisfaga la religión cristiana, como poder con existencia independiente del poder poético. La lengua, estilo y fórmulas generales, en una poesía que ha de cumplir tarea tan inmensa, deben ser sencillísimos, directos y severos, sin perderse en partes, episodios o labor ornamental, sino mirando adelante, hacia el conjunto." (Al mismo, 28 octubre 1852.)

Así pues diríamos que para Arnold la función de la poesía consiste ante todo en darnos una visión amplia de lo que la vida es en nuestro tiempo, y en cuanto a la técnica poética, si excesiva, resulta inútil o perjudicial, oscureciendo aquella visión con ornamentos retóricos. [89] Ahí tal vez tengamos la justificación de

89 Sin embargo, tratando de si es más perjudicial en poesía el exceso de sentimiento o el exceso de técnica, Arnold habla de que, "según Goethe, hay dos clases de *dilettanti* en poesía: el que desdeña la parte mecánica indispensable y cree que hizo bastante si muestra espiritualidad y sentimiento, y el que quiere llegar a la poesía sólo por mecanismo, donde puede adquirir la destreza de un artesano, pero sin alas, ni materia". Y añade que lo primero hace más daño al arte. "Si hemos de ser *dilettanti*... tengamos al menos tanto respeto al arte que lo prefiramos a nosotros mismos... trasmitiendo a nuestros sucesores el ejercicio de la poesía, con sus límites y

Digitized by Google

aquellas palabras tan gratuitas de Arnold, citadas anteriormente, de que "el poeta no ve hondo, sino vasto".

En su ensayo *Pagan and Mediaeval Religious Sentiment*, al contrastar paganismo (representado de momento por Teócrito) y medievalismo (representado de momento por San Francisco), Arnold distingue entre una poesía de los sentidos y una poesía de la imaginación:[90] "La poesía del himno de Teócrito (el himno a Adonis) es poesía que trata del mundo según las exigencias de los sentidos; la poesía del himno de San Francisco (el cántico) es poesía que trata del mundo según las exigencias del corazón y la imaginación. La primera toma el mundo por el lado exterior y sensible; la segunda por el lado interior y simbólico. La primera admite del mundo todo lo que depara placer; la segunda admite el mundo entero, igualmente lo tosco que lo suave, lo doloroso como lo placentero, pero todo transfigurado por el poder de una emoción espiritual, todo bajo la ley del amor suprasensual, que tiene su asiento en el alma."

La poesía es al mismo tiempo "pensamiento y arte"; y si debe suponer una crítica de la vida, su verdad y su hermosura "serán en proporción a su crítica de la vida y, recíprocamente, el poder de su crítica de la

---

severas leyes reguladoras, bajo los cuales puedan producirse en el futuro obras excelentes que no caigan en olvido por negligencia nuestra, ni queden condenadas y canceladas por influencia del enemigo eterno, que es el capricho."

90 Otra distinción, bastante más arbitraria, es la que hace entre "la poesía genuina y la poesía de Dryden, Pope y su escuela, cuya diferencia, brevemente, es ésta: la poesía de aquéllos está concebida y compuesta con el ingenio, mientras que la poesía genuina está concebida y compuesta con el alma. La diferencia entre ambas clases de poesía es inmensa".

Digitized by Google

vida será en proporción a la excelencia de la poesía que supone dicha crítica... Queremos la poesía mejor, y se verá que la poesía mejor tiene poder para formarnos, sostenernos y deleitarnos como ninguna otra cosa". Para que la poesía tenga sobre nosotros tal efecto, "nuestra estimación de lo que leemos debe regirla el sentido de lo mejor, de lo verdaderamente excelente". Esa estimación del valor de la poesía, que es la única justa, pueden falsearla otros tipos de estimación, entre los cuales Arnold cita dos: el histórico y el personal. "Si consideramos la obra del poeta como un escalón en el curso de desarrollo del lenguaje, pensamiento y poesía de un país, puede resultar que, en cuanto poesía, parezca más importante de lo que es"; con lo cual tenemos la estimación histórica sustituyendo a la verdadera. "También nuestras afinidades personales, preferencias y circunstancias tienen gran poder para inclinar la estimación, aumentando el valor de tal o cual poeta, y darle así más importancia de la que tiene"; con lo cual la estimación personal sustituye a la verdadera. Arnold previene además al lector de que la superstición de los clásicos acaso exagere el valor de los mismos: "La aureola que rodea al clásico puede equivocarnos respecto a su valor verdadero; debemos leer a los clásicos con ojos bien abiertos, no con la ceguera de la superstición; debemos darnos cuenta de cuándo su obra es limitada, cuándo sale de la clase de lo mejor, y en esos casos debemos valorarla a su propia escala." Y añade estas palabras tan justas: "El uso de dicha crítica negativa no consiste sólo en eso, sino en capacitarnos para adquirir un sentido más claro, un gozo más hondo, de lo que es realmente

Digitized by Google

excelente." Ahora bien, ¿están capacitados todos los lectores, entre los cuales el criterio suele ser muchas veces insuficiente y el gusto defectuoso, para tal función? ¿No se abre así la puerta a los ignorantes, para que con presunción pretendan decidir acerca del valor de una obra clásica cuyo significado les escapa?[91] "La estimación histórica afecta nuestro juicio cuando nos ocupamos de los poetas antiguos; la personal cuando nos ocupamos de poetas contemporáneos nuestros o por lo menos modernos."

La manera adecuada para distinguir entre poesía excelente y la que no le es tanto, consiste en citar ejemplos, no discutiendo en abstracto; mas "no es posible indicar cómo y por qué aparecen tales caracteres de excelencia poética, sino dónde y en qué aparecen: en la materia y sustancia, de una parte, y de otra en el estilo y manera. Eso, materia y sustancia, estilo y manera, son señal, acento de alta hermosura, valor y poder. Y si se nos pidiera definir dicha señal y acento diríamos que no, porque antes que aclarar oscurecería la cuestión... Respecto a sustancia y materia en poesía sólo hay esto que decir... que la materia y sustancia de la poesía mejor adquieren tal carácter especial por poseer en grado eminente verdad y seriedad; aún es posible añadir algo, que resulta evidente de por sí, y es que el carácter especial del estilo y manera en la poesía mejor lo depara su dicción y sobre todo su movimiento. Aquel carácter superior de verdad y seriedad, en cuestiones de materia y sustancia...

91 Como ejemplo citaré esta opinión de Monsieur Valéry sobre *Don Quijote*: "Me deja frío, como todo lo anticuado." (Gide-Valéry, *Correspondance*, p. 291.)

Digitized by Google

es inseparable de la dicción y movimiento que marcan su estilo y manera; ambas superioridades están en relación íntima, así como también en proporción íntima, una y otra. Todo lo cual, así expuesto, parece generalidad seca; su fuerza está en la aplicación".

La base de la poesía, según Arnold, la indican aquellas palabras de Aristóteles que dicen cómo todos sentimos agrado ante cualquier imitación o representación: ahí está el fundamento de nuestro amor por la poesía y el placer que recibimos de ella, "ya que el conocimiento es naturalmente agradable, no sólo al filósofo, sino a los hombres todos. De ahí que cualquier representación dibujada consistentemente puede suponerse interesante, pues que gratifica aquel interés natural hacia todo género de conocimiento; lo que no interesa es aquello que, sea del género que sea, nada añade a nuestro conocimiento, lo concebido con vaguedad y dibujado con desmayo: una representación general, indeterminada y floja, en vez de ser particular, precisa y firme... Aunque puede estimarse interesante cualquier representación exacta, si dicha representación es poética debe pedírsele algo más: no sólo que interese, sino que inspire y alegre al lector, que depare encanto e infunda delicia. Porque, según dijo Hesíodo, las musas nacieron para 'olvido de los males y tregua de los cuidados'. No basta con que el poeta aumente el conocimiento humano, sino que además aumente su dicha... En las circunstancias más trágicas que represente una obra de arte puede subsistir, como es sabido, el sentimiento de deleite, y la representación de la calamidad peor, de la angustia más viva, no es capaz de destruirlo". Estos comentarios de Arnold

Digitized by Google

parecen referirse más bien al poema dramático que al lírico, ya que en efecto los escribió, en el prólogo a la edición de 1853 de sus versos, para explicar la supresión en la misma del poema dramático *Empedocles on Etna*, que incluía la edición de 1852 y le daba título. [92]

¿Cuáles son pues las situaciones cuya representación, aunque exacta, no depara deleite poético? "Aquellas donde el sufrimiento no halla escape en acción, aquellas en las que un continuo estado de angustia mental se prolonga sin alivio de incidente, esperanza o resistencia, donde todo ha de soportarse y nada puede hacerse... Cuando ocurren en la vida real son dolorosas, no trágicas, y su representación poética también es dolorosa." ¿Cuáles son los objetos eternos de la poesía en todos los países y épocas? "Son acciones, acciones humanas que posean interés de por sí y que, gracias al arte del poeta, se comuniquen de manera interesante... Por tanto el poeta (el poeta dramático) debe en primer lugar elegir una acción excelente... aquellas que atraen con poder mayor los grandes afectos humanos primarios, los sentimientos elementales que subsisten en la raza de modo permanente y son independientes del tiempo... Las obras poéticas pertenecen al dominio de las pasiones; que interesen a éstas, y la voz de cualquier pretensión subordinada queda al momento en silencio."

92 No debe confundirse el poema dramático con el drama o comedia en verso. Aunque el primero es muy raro en nuestra literatura, podemos sin embargo indicar como ejemplo *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda; lamentando sea imposible hallar entre nosotros ejemplo más digno de tal género poético.

Digitized by Google

Si se objetara que las acciones pasadas, aunque interesantes de por sí, no se adaptan al poeta moderno, porque a éste le es imposible representárselas con claridad en su mente, "su tarea (la del poeta) se refiere al hombre interior, con sus sentimientos y conducta en determinadas situaciones trágicas, que afectan a sus pasiones en cuanto hombre, y ésas nada tienen de local, ni de accidental... Lo importante es la acción misma, su selección, su construcción, lo cual entendieron los griegos con claridad mayor que nosotros. La diferencia radical entre su teoría y la nuestra consiste, según creo, en que para ellos lo primero era el carácter poético de la acción por sí misma y su tratamiento; mientras que para nosotros la expresión domina a la acción. Lo cual no quiere decir que decayeran en expresión o la desatendieran, sino al contrario: eran los más altos modelos de expresión, los maestros inabordables del *grand style*,[93] y si tan excelente es su expresión es porque mantienen a ésta en el grado justo de preeminencia... En todos los géneros de poesía hay un punto en el cual eran (los griegos) rígidamente exactos: la adaptabilidad del tema al género de poesía escogido y la construcción cuidadosa del poema".[94]

93 Arnold explica así lo que entiende por *grand style*: "Se produce en poesía cuando una naturaleza noble, dotada poéticamente, trata con sencillez o severidad un tema serio."

94 En el prefacio a la edición de 1853 de sus poemas Arnold aclara: "Tampoco niego que el poder poético pueda y deba manifestarse al tratar la acción más banal, el tema más estéril; pero es lástima que se desperdicie así dicho poder y que el poeta se vea obligado a dar a su tema fuerza e interés, en vez de recibirlos del mismo, doblando su efectividad."

Digitized by Google

En cambio en nuestros días "tenemos poemas que parecen existir solamente a causa de versos y pasajes aislados, no a causa de la impresión de conjunto. Y tenemos críticos que parecen dirigir su atención solamente a las expresiones aisladas y al lenguaje de la acción, no a la acción misma... El crítico moderno no sólo autoriza crítica tan falsa, sino que prescribe en absoluto intenciones falsas... La confusión de los tiempos presentes es grande, transtornadora la confusión de voces que aconsejan cosas diferentes e inmenso el número de obras capaces de atraer la atención del escritor joven y convertirse en modelos suyos; lo que necesita es una mano que le guíe a través de tal confusión... y a falta de ella lo que puede buscar, lo que puede desear, es que su atención se fije en modelos excelentes... modelos excelentes son los escritores antiguos... Este (el escritor moderno) puede estar seguro de aprender en los antiguos tres cosas de vital trascendencia para él: la importancia capital de una construcción justa, la necesidad de la selección de tema y el carácter subordinado de la expresión... El trato con los antiguos le librará de errores como esos de hablar de su misión, de interpretar la época o del poeta futuro, todo lo cual es mero delirio de la vanidad, ya que su tarea no es elogiar la época, sino proporcionar a los que viven en ella el placer mayor que sean capaces de sentir".

El estudio de los escritores de la antigüedad clásica puede además curar al escritor moderno "de lo que parece ser el gran defecto de nuestro intelecto, manifestado en estas increíbles divagaciones acerca de

Digitized by Google

literatura, arte, religión y moral,[95] que resultan, en una palabra, en lo fantástico y la falta de cordura. Cordura es la gran virtud de la literatura antigua y su falta el gran defecto de la moderna, a pesar de su variedad y poder".

Respecto al estilo Arnold considera que "un estilo perfectamente simple y directo puede expresar la materia más sencilla con tanta naturalidad como el gran estilo; en realidad diríamos que debe ser más difícil expresar un tema grande con nobleza y valor que un tema común con simplicidad y sencillez, que es como únicamente puede expresarse dicho tema". Además, "un sentimiento puede alterarse si lo expresamos en forma aguda y retórica, aunque así parezca muy efectivo; pero una descripción, desde el momento que se aparta la vista de lo que se va a describir, y comenzamos a ornamentar, no tiene valor".

La crítica intenta "aproximarse a la verdad, ya por un lado, ya por otro, sin esfuerzos, ni gritos, ni obstinarse en seguir adelante, sea por el lado que sea, con violencia y voluntariedad"; y su función es "tratar de ver el objeto, en todas las ramas del conocimiento (teología, filosofía, historia, arte, ciencia), tal como realmente es". ¿Es la crítica una actividad inferior? Ciertamente es de rango inferior a la actividad creadora, pero "al decir eso hay que tener en cuenta dos cosas: 1ª) que si es cierto que el ejercicio de la libre facultad creadora es la función más alta del hombre,

95 El lector actual de lengua española debiera detenerse un momento a reflexionar sobre dichas palabras de Arnold, si se lo permite esa ola, por la que está medio sumergido, de traducciones pedantescas o imitaciones vernáculas de las mismas.

Digitized by Google

en la cual éste halla su felicidad propia, no es también menos cierto que el hombre puede ejercitar dicha facultad creadora de otra manera que no sea dedicado a la producción de grandes obras literarias; 2ª) que el ejercicio del poder creativo, aplicado a la producción de grandes obras literarias o artísticas, no es posible en algunas épocas históricas, y por eso mismo conviene dedicarlo a preparar para el futuro una gran época de creación, haciéndola posible, dotándola de los elementos y materiales sobre los cuales opera el poder creador".

En literatura, los elementos sobre los cuales opera el poder creador son "las ideas: las ideas mejores, en cada materia que atañe a la literatura, corrientes en dicho tiempo... Se dice corrientes en dicho tiempo, y no meramente accesibles en dicho tiempo, porque el genio literario creador no se muestra de modo principal en el descubrimiento de ideas nuevas, lo cual es más bien tarea del filósofo. La gran tarea del genio literario es de síntesis y exposición, no de análisis y descubrimiento; sus dones consisten en la posibilidad de que una determinada atmósfera intelectual y espiritual, o cierto orden de ideas, le inspiren felizmente, al encontrarse a sí mismo en dicha atmósfera u orden... Para la creación de grandes obras literarias han de concurrir dos poderes: el del hombre y el del momento; [96] para su práctica afortunada el poder creador requiere elementos determinados que no dependen

96 Que el genio literario creador necesita para su desarrollo y reconocimento de una época poderosa, ya lo había indicado Larra en su artículo "Horas de invierno", aunque Larra insinúa allí algo más que la mera coincidencia de genio literario y época poderosa.

Digitized by Google

de él... pero que sí dependen algo más de la facultad crítica... El poder crítico tiende en fin a suscitar una situación intelectual que el poder creador pueda utilizar provechosamente; tiende a establecer un orden de ideas que, si no verdaderas en absoluto, lo son por comparación con las del orden que reemplaza, haciendo que prevalezcan las ideas mejores... y que por todos lados se produzca una agitación y crecimiento de los cuales proceden las grandes épocas creadoras".

"La crítica, la crítica verdadera, constituye la práctica esencial de dicha facultad (la curiosidad), ya que obedece a cierto instinto que la lleva a tratar de conocer lo mejor de lo que se sabe y piensa en el mundo, sin tener en cuenta costumbres, política y todo ese género de cosas, valuando el conocimiento y pensamiento por su aproximación a lo mejor, sin intromisión de otras consideraciones cualesquiera... La crítica debe orientarse por sí misma, gracias a la curiosidad. Primero la crítica, y luego, cuando ésta haya hecho su labor, el momento de verdadera actividad creadora... Es de gran importancia que la crítica... discierna claramente la regla a adoptar, para utilizar con ventaja ese campo que ahora se abre ante ella... regla que puede condensarse en una palabra: desinterés." ¿Cómo puede la crítica mostrar desinterés? "Manteniéndose alejada del llamado 'punto de vista práctico de las cosas...' Su tarea mejor (de la crítica) es mantener al hombre lejos de esa satisfacción consigo mismo que le atrasa y vulgariza, llevándole hacia la perfección, gracias a la cual su mente atiende a lo que de por sí es excelente y hacia la hermosura absoluta y adecuación de las cosas... Se dirá que esa operación que prescribo para la crí-

Digitized by Google

tica es muy sutil e indirecta y que, al adoptar la virtud india del alejamiento y abandono de la esfera de lo práctico, la condeno a una tarea lenta y oscura; y oscura y lenta será, pero es la única propia de la crítica. La masa de la humanidad nunca ha de sentir celo ardiente por ver las cosas como son, y siempre se satisfará con ideas muy inadecuadas, en las cuales reposa y debe reposar la costumbre general del mundo. Lo cual equivale a decir que quien se dedique a ver las cosas tal como son se encontrará en un círculo muy restringido; pero sólo cuando ese círculo muy restringido cumpla resueltamente con su tarea propia es cuando conseguirán vigencia las ideas adecuadas."

Respecto a los temas que debe buscar la crítica literaria, "el camino debe decidirlo la idea que es ley de su existencia: la idea del esfuerzo desinteresado de aprender y propagar lo mejor de lo sabido y pensado en el mundo... Se habla con frecuencia, además, de que la tarea del crítico es juzgar, y en cierto sentido así es; pero el juicio valioso es el que se forma de modo casi insensible en una mente hermosa y clara, juntamente con el conocimiento nuevo; por eso, conocimiento, y conocimiento nuevo, debe ser siempre la preocupación del crítico. Y comunicar dicho conocimiento nuevo haciendo que le acompañe un juicio propio (aunque de manera imperceptible y en segundo lugar, no en el primero, como una especie de compañero, no de legislador), así es como el crítico hará más bien a sus lectores... Para que el crítico pueda atender a ese arquetipo de lo mejor... cada crítico debe poseer, además de la suya propia, una gran literatura, la cual, mientras más diferente de la suya, será mejor".

Digitized by Google

Para nuestra intención aquí lo principal de la obra en prosa de Arnold son sus ensayos de crítica literaria; el resto de ella, crítica social, política y religiosa, no nos concierne.[97] Arnold se había ido convirtiendo, en cuanto crítico, en un apóstol de la cultura entre sus compatriotas. El propósito de la cultura, según creía, es "conocernos a nosotros mismos y al mundo". De ahí la defensa que hace de la educación a base de bellas letras contra la educación a base científica, y al mismo tiempo su defensa del estudio del griego y latín como parte principal de las bellas letras. Estas tienen el poder, que no tiene la ciencia, de ocupar las emociones y ejercitarlas; y "si se conoce lo mejor de lo que se pensó y dijo en el mundo, veremos que el arte, la poesía y la elocuencia de aquellos hombres (los clásicos griegos) que vivieron hace mucho tiempo, que tenían conocimiento natural muy limitado y los más erróneos conceptos en muchas cuestiones importantes, únicamente ese arte, poesía y elocuencia tienen poder, no sólo para refrescarnos y deleitarnos, sino también (tal es en esencia la fuerza y el valor de la crítica de la vida que hicieron aquellos autores) el de fortificarnos y levantarnos, poder fecundo y sugestivo de ayudarnos

97 Después de *Culture and Anarchy* (1869), su obra principal de crítica no literaria, Arnold entra en la crítica teológica y religiosa: *St. Paul and Protestantism* (1870), *Literatura and Dogma* (1873). Es curiosa la equivalencia que parece apercibirse entre los escritos de índole social, política y religiosa de Matthew Arnold y otros de T. S. Eliot, como *The Idea of a Christian Society* o *Notes towards a Definition of Culture.* No es que la posición que ambos toman sea semejante, porque no sólo es diferente, sino contraria; la semejanza radica, nos atreveríamos a decir, en la vitalidad escasa de dichos escritos, en el peso inerte que parecen tener dentro de las obras respectivas de dichos autores.

Digitized by Google

maravillosamente a referir los resultados de la ciencia moderna a nuestra conducta y a nuestra necesidad de la hermosura".[98] Esta defensa del humanismo llega a cifrarla Arnold en la fórmula "dulzura y claridad" (tomándola de Swift, quien la refiere a las abejas, que hacen miel y cera), y explicando que la cultura hace "que prevalezca la razón y la voluntad de Dios".

La crítica de Arnold, y no sólo en el aspecto literario, sino en el social, político y religioso a que hemos aludido (cuando estudia, entre otras cuestiones varias, la relación del individuo con el Estado, la necesidad de orden en una sociedad que corre peligro de desintegrarse, el lugar que ciencia, industria y religión ocupan en nuestra civilización), antes que una crítica

98 "Cuando nos dedicamos a enumerar los poderes que contribuyen a constituir el cuerpo de la vida humana... decimos que son el poder de la conducta, el poder del intelecto y del conocimiento, el poder de la hermosura y el poder de la vida social y de las buenas formas... Pero quizá no se haya observado lo bastante otra cosa: que esos poderes varios que acabamos de mencionar no están aislados, sino que la mayoría de los hombres tiende a referirlos entre sí de modo diverso... Al seguir nuestro instinto de intelecto y conocimiento adquirimos fragmentos de éste y luego se suscita en la mayoría el deseo de referir esos fragmentos de conocimiento a nuestro sentido de la conducta y nuestro sentido de la hermosura, y de no complacer tal deseo surge cansancio y desencanto. Y en dicho deseo reside... la fuerza que las bellas letras tienen sobre nosotros... El deseo de lo bueno, según afirmaba Diótima a Sócrates, es nuestro deseo fundamental, del cual es forma particular cada impulso nuestro. Por tanto dicho deseo fundamental... es el que actúa en nosotros cuando sentimos el impulso de referir nuestro conocimiento a nuestro sentido de la conducta o nuestro sentido de la hermosura... Hay sin duda ciertos géneros de conocimiento que no conseguimos que sirvan directamente, que no podemos referir al sentido de la hermosura, ni al sentido de la conducta; son instrumentos de conocimiento, que llevan a otros conocimientos, y el hombre que dedica su vida a los instrumentos de conocimiento es el especialista."

Digitized by Google

"pura" es una crítica aplicada a defender los valores humanistas. Porque eso fue Arnold ante todo; un humanista, un continuador de la tradición humanista. De ahí sus virtudes capitales: inteligencia, benevolencia, tolerancia; y sus características: flexibilidad y diversidad. La tradición que defendía era la que Grecia y Roma legaron a Europa, acrecentada con la aportación del Renacimiento y la de la Francia y Alemania modernas. Arnold creyó en el poder del pensamiento, en la fuerza de la continuidad humana, y su humanismo activo y concreto quiso justificarlo en la acción, luchando por un ideal definido.

Digitized by Google

ALGERNON CHARLES SWINBURNE

La convención victoriana de que toda representación literaria de la vida debía ser tal como se pensaba que ésta fuera, y no tal como en realidad era, halla uno de sus primeros rebeldes en Algernon C. Swinburne (1837-1909). Dicha rebeldía surge, paradójicamente, en un poeta que por su nacimiento pertenecía a la aristocracia (su padre, el almirante Charles Swinburne; su madre, Lady Jane Ashburnham), de lo cual él mismo era el primero en congratularse: "Nací entre la clase aristocrática, accidente que comparto con Byron y Shelley, los otros dos únicos poetas ingleses, surgidos en estas generaciones últimas, que tuvieron fe en los pueblos republicanos y en la libertad." Así escribe a Giuseppe Chiarini en 1872. Es verdad que ese republicanismo, así como su antipatía a las restricciones y su gusto por ciertos ejercicios violentos, pudo heredarlo de Sir John Swinburne, el abuelo paterno. [99]

Aunque nacido en Londres, su niñez la pasa en el campo y cerca del mar, ya en la casa de sus padres, East Dene, Bonchurch, isla de Wight, ya en la de Sir John Swinburne, Capheaton, Northumberland: "En cuanto al mar, su sal debió estar en mi sangre antes de que yo naciese. No recuerdo gozo mayor que el de sentirme desnudo en brazos de mi abuelo, blandido por sus manos y luego arrojado, como piedra por la honda, gritando y riendo a través del aire, de cabeza en la ola creciente... Recuerdo haber tenido miedo a

99 Su abuelo, educado en Francia, es también quien despierta en él la simpatía hacia la cultura francesa.

Digitized by Google

otras cosas, pero al mar nunca." El futuro antiteísta se educa, "casi como católico", en la religión familiar, que era de la fracción *high church* anglicana, influída por el *Oxford Movement* y partidaria de Keble y Newman (antes de que éste se convirtiera a la iglesia de Roma), acostumbrado a la lectura de la Biblia, cuyo conocimiento conservará hasta el fin de su vida, y reconocido a tal costumbre, que le inició en la hermosura del lenguaje. Ante la inteligencia del niño y su afán de saber, la madre (educada en Florencia) le enseña italiano y francés. Durante una excursión familiar a la región de los lagos, le llevan a visitar a Wordsworth, quien al morir seis meses después, según dirá luego Swinburne, "nubló para él el sol de abril".

En 1849 entra en Eton. Un compañero suyo allí, Lord Redesdale, traza este retrato del poeta a los doce años: "Qué criatura tan frágil parecía... Era extremadamente pequeño, de miembros menudos y delicados; los hombros caídos parecían demasiado débiles para sostener la gran cabeza, cuyo tamaño exageraba una masa de pelo colorado... Sus facciones eran menudas y hermosas, tan finamente esculpidas como las de la obra maestra de un escultor griego. Su cutis era muy blanco, pero no enfermizo, sino de una transparencia teñida con blanco." Cuatro años y medio dura su estancia en el colegio, que deja sin graduarse, aunque siempre lo recordará con afecto, como muestra su *Commemoration Ode* de 1891.

Sus lecturas infantiles se orientaban hacia el drama. Cuando años más tarde, estando en la biblioteca de su biógrafo Sir Edmund Gosse, halla un ejemplar de los *Specimens of the English Dramatic Poets,* de

Digitized by Google

Charles Lamb, le dice: "Ese libro me enseño más que otro alguno en el mundo; ése y la Biblia." En Eton lee a Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Ford, Massinger, Beaumont y Fletcher, así como otros dramaturgos de los siglos XVI y XVII; sin descuidar a los poetas líricos, clásicos y modernos, descubriendo entre los últimos "con placer inexplicable y una especie de ciego alivio", a Walter Savage Landor, a quien durante toda su vida dedica aquella adoración que libertaba su necesidad de postrarse y humillarse ante alguien. Así que el instinto de rebeldía va equilibrado en él por el de sumisión, siendo ambos rasgos principales de su carácter.

En la biblioteca de su tío, el conde de Ashburnham, encontrará libros medievales, entre ellos los primitivos franceses, que le deleitan. Y como la educación en Eton se basaba entonces en la enseñanza de las lenguas clásicas, no sólo traduciendo autores griegos y latinos sino componiendo versos latinos y griegos, Swinburne comienza allí su conocimiento de ambas lenguas. La antología oficial de la escuela eran los *Poetae Graeci*, de la cual dirá que "había representado gran papel, al nutrir en su mente el amor a la poesía". Los poetas que más le atraen en dicha antología son Mosco, Píndaro, Teócrito, Safo, Esquilo y Sófocles; a Eurípides lo detestaría, como en latín detesta a Horacio, aunque la poesía latina le interesara menos que la griega. La enseñanza de las lenguas modernas, que entonces apenas tenía categoría, estaba confiada a un Mr. Tarver, quien le revela la obra de Victor Hugo (otra de sus adoraciones fervientes), entusiasmándose sobre todo con *Les Châtiments*. En Eton comienza a escribir sus

Digitized by Google

versos primeros, aunque parece haberlos quemado al dejar la escuela.

En la novela inconclusa *Lesbia Brandon*, publicada en 1952, donde hay alguna parte autobiográfica, el protagonista Bertie Leyton tiene rasgos que parecen haber sido característicos del propio autor, y nos lo presentan tal como acaso era en su juventud: "Acostumbrado a la soledad y sensitivo ante todas las cosas exteriores, encontraba vida y gozo suficientes en jardines y bosques, dunas y playas... Agua y viento, oscuridad y luz, eran amigos, e iba, sin asombro ni temor, entre las cosas hermosas." El mar constituía sin embargo su atracción principal: "Hacia eso, visión única de la hermosura divina y perdurable, sobre la cual puedan descansar en este mundo los ojos, se dirigieron primero los ojos del niño, y su corazón se abrió doliendo de placer...[100] El color y el sabor del mar parecían pasar por sus ojos y su boca, los nervios todos deseando aquel tacto, saludándolo con su alma a través de los sentidos." Entusiasmo marino que guardará siempre, hablando de él como de una pasión física; así habla

100 Es curiosa, y debe tenerse en cuenta, esa mezcla de dolor y placer en una misma sensación, que ahí señala Swinburne, porque nos revela un rasgo profundo y característico de su sensualidad. Para ésta la crueldad es atributo de la hermosura. No pocos escritos suyos nos dan ejemplo de dicha complacencia sensual a doble vertiente, sadista y masoquista; de su imposibilidad para distinguir entre el placer y el dolor sensual, imposibilidad ayudada, si no iniciada, por la costumbre escolar inglesa de castigar con azotes. La sensualidad de Swinburne le hará pues "diferente" de los demás hombres, con todas las consecuencias humanas y artísticas de dicho sentimiento de "diferencia". Porque nada separa a los hombres como una diferencia en los gustos sexuales; ni la nacionalidad, la lengua, la ocupación, la raza o las creencias religiosas levantan entre ellos una barrera tan infranqueable.

Digitized by Google

en uno de sus poemas mejores, *The Triumph of Time*: "Volveré a la grande y dulce madre, / Madre y amante de los hombres, la mar. / Iré a ella y a ninguna otra, / Unido a ella, besándola y entrelazándola conmigo, / Asido a ella, luchando con ella, reteniéndola."

En 1856 se matricula en la universidad de Oxford. El año anterior había salido por vez primera al extranjero, a Alemania, país y lengua que nunca le atrajeron. Tampoco le agrada Oxford. El aspecto del nuevo estudiante, sus aficiones literarias, su alejamiento del culto al deporte, debieron hacer de él persona no grata para la mayoría de los *undergraduates* y aun de los profesores. Mas en su colegio, que era Balliol, Benjamin Jowett le mira con cierta simpatía y al año segundo de su estancia en la universidad hace varios amigos, entre ellos Richard Watson Dixon, luego también poeta, años más tarde corresponsal de Hopkins, y Thomas Hill Green, el futuro filósofo; otro de sus amigos, el escocés John Nichol, funda en 1856 la sociedad *Old Mortality*,[101] a la cual pertenece Swinburne. La sociedad fomenta su republicanismo, y la amistad de Nichol contribuye tal vez a que deseche el resto del sentimiento religioso anglicano que para tal fecha pudiera quedarle.[102] Así que la influencia del abuelo

101 El nombre se le dio a la sociedad "en consideración a que cada miembro... ha estado últimamente en estado de salud tan débil y precario como para mostrar de modo sencillo y manifiesto el caso de la gran fragilidad y, por decirlo así, mortalidad de esta nuestra vida y constitución humana".

102 Antes aludimos al antiteísmo de Swinburne. En nota a su estudio sobre Blake define el antiteísmo como "Oposición al Dios de fabricación y adoración humanas", aclarando en otra circunstancia: "Un teista nunca lo fui; siempre sentí por instinto, y percibí por razón, que ningún hombre podría concebir un

Digitized by Google

jacobino, el entusiasmo hacia Shelley y Landor y su relación con el republicano Aurelio Saffi, profesor de italiano en la universidad, todo actúa en una dirección única. En el centro mismo de sus simpatías está ya la figura de Giuseppe Mazzini, cuyo retrato cuelga en su habitación de Balliol; retrato al que se unirá el del carbonario Orsini, después del atentado de éste contra Napoleón III, quien para Swinburne era el enemigo. Ante ambos retratos se le ve bailar y hacer actos de adoración no pocas veces al día. Porque el tema de la libertad y unidad de Italia (unidad nacional bajo un Estado republicano) comenzaba a interesar mucho a Swinburne, sin duda por influencia del desterrado Saffi.

Organo de la *Old Mortality* eran los *Undergraduate Papers,* que aparecen en 1857, adonde colabora Swinburne con varios trabajos, entre otros un ensayo sobre Marlowe y Webster, el primer canto de *Queen Yseult* y cierto ataque burlesco, *Church Imperialism,* contra Napoleón III y el clero. Para concursar al *Newdigate Prize Poem* compone en 1858, sobre el tema propuesto, *The Discovery of the North-West Passage,* mas como siempre ocurre en tales ocasiones, el jurado concede el premio a una composición inferior, lo cual acaso contribuya a aumentar el disgusto de Swinburne hacia Oxford. Por esas fechas comienza su relación

---

Dios personal, excepto por superstición cruda o, si no, por verdadera revelación sobrenatural... Mas quienes no adoramos encarnación material de cualidades cualesquiera, ni persona, podemos adorar la humanidad divina, el ideal de la perfección humana y sus aspiraciones... De ahí que pudiera llamarme a mí mismo, si quisiera, una especie de cristiano (de la iglesia de Blake y Shelley), pero en modo alguno un teista".

Digitized by Google

con los prerrafaelitas: Morris llega a Oxford con el proyecto de decorar el hall de la University Union, juntamente con Rossetti y Burne-Jones. Swinburne simpatiza con ellos, aunque Rossetti le intimide un poco y no forme amistad con él hasta después de abandonar la universidad e irse a vivir a Londres. También conoce entonces a Ruskin, al cual cierto profesor de dibujo llama la atención acerca del parecido que tenía la cabeza de Swinburne con la de Galeazzo Malatesta en un lienzo de Paolo Uccello, la batalla de Sant'Egidio, de la National Gallery.

Cuando sus amigos prerrafaelitas se van de Oxford, Swinburne se aburre. Y como en el ambiente universitario le juzgan algo loco y peligroso, Benjamín Jowett decide que sería mejor dejase Oxford por una temporada (para evitar la repetición de lo ocurrido con Shelley), enviándole a que estudie historia moderna con el reverendo William Stubbs, en Navestock, Essex, no sin advertir a Stubbs que su pupilo ofrecía "una diferencia extraña y casi inexplicable con respecto a nosotros". La estancia en Navestock le resulta agradable; mas cuando vuelve a Oxford, en el otoño de 1859, no puede acomodarse al ambiente. Por lo demás sus excesos alcohólicos han comenzado ya a manifestarse, y el 21 de noviembre deja la universidad: "Mi carrera oxoniense culminó en fracaso total y escandaloso", dirá; y su antipatía a Oxford persiste hasta el punto de rechazar, en 1907, el grado honorífico que entonces le ofrece el canciller de la universidad. Su abandono de Oxford ocasiona disgusto familiar considerable; no obstante, su padre accede a señalarle una cantidad para sus gastos, y Swinburne se va a Londres.

Digitized by Google

Sin duda piensa ya (aunque lo difícil era convencer a su familia de la legitimidad de tal pensamiento) que "Boesía (*sic*) es trabajo más que bastante para cualquier hombre; aunque hoy día, ¿quién hay que sea algo además de poeta, excepto Hugo?"

Tras un viaje con la familia al sur de Francia y a Italia (Génova, Turín, Milán, Venecia), el poeta se instala en Londres y anuda su amistad con Rossetti. En 1860 aparece su primer libro, cuyos gastos costea el padre: *The Queen Mother and Rosamond;* años más tarde dirá a Gosse: "De todos los libros muertos al nacer, *The Queen Mother* fue el más muerto." Sus dos dramas, aunque la crítica no se ocupara de ellos, son obras de promesa. Durante dichos años escribe y corrige o rompe, volviendo luego a escribir de memoria lo destruído, con modificaciones y revisiones nuevas, guardando luego los manuscritos. Así compone *Chastelard* (1865), drama que con *Bothwell* (1874) y *Mary Stuart* (1881) forma una trilogía cuya figura central es aquella reina de Escocia, en la cual veía Swinburne el símbolo de la mujer que despertaba su entusiasmo sensual; la mujer hermosa y cruel, que daba muerte a sus amantes, y a la que los hombres pueden hablar como le habla el paje Frank a la cortesana Imperia en otra obra del poeta, *Laugh and Lie Down*: "Qué os hace suspirar así? Sois ahora / Tan bondadosa, que la dulzura en vos punza mis ojos, / Por lágrimas agudas transpasados. Antes querría que me maltrataseis, / Mas de veras, mortalmente maltratado, para satisfacer / Vuestro más súbito capricho." Actitud masoquista que corroboran tantas páginas de Swinburne, como ésta de las *Chronicles of Tebaldeo Tebadei* (1861), cuya

Digitized by Google

protagonista es Lucrecia Borgia, otra encarnación de la mujer fatal: "¿No sabes... que un nervio puede vibrar, en convulsiones de dolor verdadero, mientras la sangre, como ninfa borracha, baila y canta de alegría? ¿Qué ser pellizcado y rasgado por los labios, dientes y dedos del amor es una delicia, que aun perdura cuando ya pasaron los besos y cuando las caricias ya no tienen aguijón, ni hay sabor en ellas? ¿Qué el dolor y el escozor de los sentidos carnales son cosas comunes lo mismo al placer que al dolor?" [103]

Vive con Rossetti en Tudor House, Chelsea, la casa que habitó en tiempos la reina Catalina Parr, viuda de Enrique VIII. Aunque Swinburne pasa fuera de Londres la mayor parte de los dos años cuando convive con Rossetti, éste no puede soportarlo: le volvía loco la manía de Swinburne de andar desnudo por la casa, bailando y chillando como gato salvaje. La excitación que le ocasiona la vida en Londres, juntamente con los excesos alcohólicos, comienza a manifestarse por medio de ataques de tipo epiléptico, cayendo a veces inconsciente al suelo. La estancia en el campo le repone de tales ataques. Durante otra visita a Italia se entrevista al fin en Florencia con su admirado Walter Savage Landor; tenía éste 90 años, y cuando Swinburne,

103 Su ideal femenino y sexual lo expone en *The Whippingham Papers*: "Uno de los encantos del azotar consiste en el sentimiento de que el azotado es víctima impotente de la rabia furiosa de una hermosa mujer." Hasta para la decapitación halla en *Chastelard* palabras voluptuosas: "Alarga tu garganta (dice el protagonista a la reina), que pueda besarla en derredor, / Donde la mía será cortada. Supón que es mi boca / El filo del hacha, que al morder dulcemente una garganta en dos / Con hierro amargo, ¿no ha de volverse tierna, / Igual que el labio es tierno para el labio?"

Digitized by Google

dada su manía de humillarse ante los seres que adora, se arrodilla ante el anciano, Landor se queda perplejo y Swinburne decepcionado de la visita. Luego envía una explicación a Landor, quien le pide que vaya de nuevo a verle, desarrollándose sin dificultades la segunda entrevista: "No hay hombre vivo del cual atesorase yo tanto cualquier expresión de asentimiento, o de buena voluntad, en pago de mi homenaje... Me ha proporcionado ese choque de adoración que hacia los trece años sentimos ante los grandes hombres." (A Lord Houghton, 4 marzo 1864.) De vuelta a Tudor House escribe en griego la dedicatoria para Landor de *Atalanta in Calydon,* dedicatoria cuyo texto sin duda lo revisa Jowett.

Su amistad con Richard Monckton Milnes, Lord Houghton (autor de la *Life and Letters of John Keats*), requiere algún comentario, porque no sólo fue aquel quien ayuda, con sus numerosos conocimientos y relaciones sociales, al éxito de *Atalanta,* sino quien proporciona a Swinburne la ocasón de leer al marqués de Sade, cuya influencia sobre él será decisiva. "Como coleccionista de Sade tiene fama europea", dice Swinburne de Lord Houghton; "su colección de libros eróticos, grabados, etc., no tiene rival en la tierra, como tampoco, según imagino, en el cielo". En octubre de 1860 el poeta recuerda a su nuevo amigo "su promesa... de que, si vivo, he de ver las páginas místicas del martirizado marqués de Sade, desde la cual (promesa) está suspendida ante mis ojos por la noche la visión de aquel ilustre y mal recompensado bienhechor de la humanidad". La influencia de Sade determina en Swinburne esa visión de los dioses malignos, atormen-

Digitized by Google

tando a los hombres, que expresa *Atalanta;* odio a la divinidad que se cifrará en las palabras suyas: "El mal supremo, Dios."

Además del trabajo en verso, le interesaba ya a Swinburne exponer sus opiniones y conocimientos literarios y artísticos, y la *Fortnightly Review* le ofrece sus páginas. Su trabajo de crítico está íntimamente unido a su trabajo de poeta; sus estudios fueron algo nuevo en la literatura inglesa, no presentando un análisis seco de la obra comentada, sino un juicio que, a pesar de los superlativos, es moderado y justo. Es un degustador de las obras, más que un crítico, y raramente llega a una conclusión, antes prefiriendo presentar la obra que llegar a una afirmación concluyente sobre la misma. "The Spectator", entre abril y septiembre de 1862, publica, además de varios poemas de Swinburne, algunos trabajos en prosa, de los cuales, entre los no firmados, es posible atribuirle dos muy importantes: uno sobre *Les Misérables* y otro sobre *Les Fleurs du Mal.* Hacía falta bastante valor para atreverse a comentar, en una revista inglesa de aquella época, un libro francés de poesía. La edición de *Les Fleurs* que Swinburne comenta es la de 1861; la primera, de 1857, no la conoce hasta más tarde. Envía su trabajo a Baudelaire, que no responde; aunque por mediación de Whistler, amigo de ambos poetas, Baudelaire se excuse luego escribiendo a Swinburne una carta que, por accidente, éste nunca recibe. En ella le decía: "Me refiero al artículo maravilloso (sobre *Las flores*) que ha publicado en 'The Spectator' de septiembre, 1862... Pero después de leer los versos impresos en otro número (agosto), llenos de un sentimiento a la vez tan real

Digitized by Google

y tan sutil, no me asombré en modo alguno: sólo los poetas pueden comprender tan bien a los poetas... Permítame sin embargo que le diga ha llevado algo lejos mi defensa. No soy tan moralista como amablemente pretende creer. Lo mismo que usted, sin duda, creo, sencillamente, que todo poema, todo objeto de arte bien hecho, sugiere natural y forzosamente una moral; pero eso es asunto del lector. Hasta tengo odio decidido contra toda intención moral y exclusiva en un poema." Cuando Fantin-Latour informa erróneamente a Swinburne de la muerte de Baudelaire, en abril de 1867, Swinburne compone su elegía *Ave atque Vale*: "He escrito una especie de canto funeral lírico para mi pobre Baudelaire", dice. En dicho poema sigue la pauta del "Lamento por Bion", de Mosco, con atmósfera y tono clásicos y paganos, que ciertamente no concuerdan con el poeta que lamenta, ni con la obra del mismo. [104]

La publicación de *Atalanta in Calydon* atrae pronto sobre Swinburne la atención y el elogio de público y críticos. El gusto literario había cambiado, y los prerrafaelitas, con ayuda de Ruskin, triunfaban. Swinburne conocía bien el texto de Esquilo, y para su drama coral (los coros de *Atalanta* figuran entre las composiciones más hermosas de Swinburne) usa como tema uno de la Grecia homérica tardía. Como los prerrafaelitas, Swinburne odia el presente y huye de él, volviéndose hacia el pasado, ya que allí encontraba lo que la vida contemporánea no podía darle. Su actitud religiosa en

104 Rubén Darío debía conocer la elegía de Swinburne, porque su "Responso a Verlaine" la recuerda mucho, incluso en la escasa concordancia entre la persona y la obra de Verlaine y la atmósfera y tono clásicos y paganos de sus versos.

Digitized by Google

Atalanta es consecuencia de su rebeldía; expresando un fatalismo más oriental que griego, niega el libre albedrío, aunque admita que el hombre puede manifestar su independencia al guiarse por una luz interior. En los coros da voz a su queja contra el destino humano y la crueldad divina. [105] ¿Para qué sirve la agonía humana, si no es para recreo de los dioses? En uno de dichos coros se dirige a Dios: "Con tu odio, oh Dios, nos has cubierto." Dios enemigo que no sólo proceda acaso de Sade, sino de Blake, lo mismo que su concepto acerca del "gobierno diabólico de este mundo", como dice en carta a Nichol (septiembre de 1865). Respecto a la influencia de Sade en *Atalanta,* el autor mismo alude a ella en carta a Lord Houghton (que había comentado el drama en la *Edinburgh Review*: "Ha equivocado su fuente de manera deliberada. Hubiese yo aceptado su sentencia judicial si, en vez de 'Byron y algo más', dijera 'Sade y algo más'. El poeta, pensador y hombre de mundo de quien se deriva la teología de mi poema era uno más grande que Byron; ese en verdad, fatalista o no, vio hasta el fondo de dioses y hombres." De Sade procede también el tono de las blasfemias con las que satisface su rebeldía, ya que, atacando la idea de lo divino, ataca al mismo tiempo la sociedad. Justo es añadir que ahí también le ayudó Blake, porque en el Urizen de Blake ve Swinburne al "padre de los celos... fuente, triste y cruel... encarnación de los celos, como los hebreos reconocieron, y de la envidia, que los griegos también reconocieron en la esencia divina". Tal actitud,

105 De ahí las palabras de Ruskin: "¿Ha leído *Atalanta*", pregunta a un amigo. "Es la cosa más grande jamás escrita por un joven, aunque sea un joven diabólico."

Digitized by Google

no bien percibida aún por crítica ni público, no daña al autor; los *Poems and Ballads* (1866) serán los que, aclarando y subrayando su pensamiento, originen el escándalo.

La segunda edición de *Atalanta* (1865) aparece el mismo año que *Chastelard,* tragedia donde todo está referido al amor, sean los sentimientos, las responsabilidades o las relaciones religiosas y patrióticas, tono amoroso que choca con la convención victoriana. Ciertas lecturas pudieron ahí estimular a Swinburne; el descubrimiento del *Rubáiyát* de FitzGerald le lleva a su *Laus Veneris.* Su peculiar sensibilidad amorosa, juntamente con su antiteísmo, van hallando expresión más franca en obras nuevas, y la crítica comienza a darse cuenta de lo que tras ellas había, del *skeleton in the cupboard;* y el escándalo que resulta nos prueba, paradójicamente, la importancia que para entonces tenía ya la obra de Swinburne. Sus mismos amigos creían que el público no estaba preparado para afrontar expresión amorosa tan cálida y tan poco ortodoxa como el poeta iba a ofrecerle; Lord Houghton propone a Swinburne, a manera de prueba, la lectura de sus poemas inéditos ante varios amigos y conocidos, para que éstos diesen su aprobación o su desaprobación, y la prueba resulta favorable a la publicación. Sin embargo, la aparición del volumen sufre un retraso que le perjudica, y antes de que los lectores pudieran formar su opinión, con la lectura del libro, la "Saturday Review of Literature" publica una reseña del mismo, que no sólo decide de su suerte, sino que crea una leyenda en torno a su autor. "Canciones libidinosas", llamó a sus poemas, atrayendo la atención a ciertos versos luego infelizmente

Digitized by Google

famosos: *The lilies and langours of virtue, The roses and raptures of vice, Thou are noble and nude and antique*; y todo eso cuando el libro no podía desmentir al crítico, porque aún no estaba a la venta. Hasta corrió el rumor de que *The Times* iba a pedir a los tribunales el proceso del editor; no es de extrañar que éste informara seguidamente al autor de que retiraba el libro de la circulación.

Swinburne compone entonces (septiembre de 1866) sus *Notes on Poems and Reviews,* escrito polémico donde consigna su protesta arrogante contra un ataque injusto y necio. De quienes le atacan, dice *Ma corruption rougirait de leur pudeur,* denunciando cómo "la evidencia diaria patentiza que, en nuestro tiempo, sólo hay sitio para quienes se contentan con escribir para niños y jovencitas". Sus notas son bien acogidas, hasta el punto de que la "Saturday Review" se retracta; es verdad que Rossetti las había revisado y atenuado ciertos pasajes de las mismas. Su ataque plantea la cuestión de la libertad de expresión literaria, y el genio de Swinburne entusiasma a muchos: en Cambridge los estudiantes marchan por las calles recitando *A Song in Time of Revolution*; en Oxford, sus obras entran en el catálogo de la *University Union.*

En los *Poems and Ballads* se marca un avance del instinto revolucionario de Swinburne; si en los poemas escritos entre 1858 y 1865 la emoción encubría dicho instinto, *A Song in Time of Revolution* lo declara. En esta primera etapa de su obra la rebelión frente a la sociedad sólo se manifiesta en materia de opinión religiosa y en materia de gustos sexuales; su expresión y su técnica poéticas son fieles a la teoría del arte por

Digitized by Google

el arte, que entonces sostiene y defiende Swinburne. Dicha posición quedaba explícita en el estudio ya citado sobre *Les Fleurs du Mal*; su información acerca de tal actitud artística procedía de la lectura de Gautier (prólogo a *Mademoiselle de Maupin*) y de Baudelaire, que a su vez la había hallado en *The Poetic Principle*, de Poe. Swinburne la expone a su vez en la parte segunda de *William Blake, a Critical Essay* (1868). Dicho estudio lo inició Swinburne como reseña de la obra de Gilchrist sobre Blake, pero luego crece, ocupándole durante cinco años; a medida que estudia a Blake, sus opiniones cambian, llegando en la apreciación del mismo más allá de lo que había llegado Gilchrist. Swinburne fue el primero en desechar la opinión de que Blake era un loco de genio; punto central de su estudio es el análisis de los *Prophetic Books*, hasta entonces considerados como indescifrables, de los cuales dice: "Debo consignar mi protesta contra el desdén y la condenación sufridas por dichos libros, creyendo que valen la pena del comentario."

En la parte segunda de la obra citada expone la doctrina del arte por el arte: "Ante todo, el arte por el arte mismo, que luego es posible suponer lo demás vendrá como añadidura, y si no viene, no hay por qué preocuparse... Un crítico actual de penetración incomparablemente delicada y sutil buen sentido, impecable en cuanto artista (alude a Baudelaire), llama a eso (a la intención moral en la obra de arte) 'la herejía de la instrucción', y nosotros pudiéramos llamarle, para darle nombre más corto y sumario, la gran herejía moral. No es posible imaginar nada más futil, ni nada más pernicioso... Si toleramos que el arte dé expli-

Digitized by Google

caciones, prometiendo o dando a entender que va a ser realmente 'leal con los hechos', y útil para los hombres en general, ya ampliando su tarea moral, ya mejorando su naturaleza moral, entonces perderá toda utilidad humana o valor... Lo importante es que el trabajo del arte esté supremamente bien hecho, y desdeñar las contigencias subsiguientes." Según Swinburne el genio poético consiste en "penetración y poder de trabajo imaginativo", añadiendo que, "para el arte, lo mejor es lo más hermoso".

Pero ya en 1867, un año antes de publicarse su estudio, Swinburne va a abandonar el arte por el arte, aceptando la influencia de Mazzini, para dedicar su arte a fines ajenos al arte mismo. Giuseppe Mazzini, jefe del movimiento republicano en Italia, condenado a muerte en su país, vive en Londres; enterado de la reputación creciente del poeta, quiere conocerlo, y cuando Swinburne escribe su *Ode on the Insurrection of Candia* (1867) le manifiesta su admiración. La entrevista tiene lugar; Swinburne, manifestando su respeto de la manera extraña que acostumbraba, escribe a su madre al día siguiente de la visita: "Hice lo que siempre creí que haría (aunque en realidad no pensaba hacerlo, de ser posible), que fue arrodillarme y besarle la mano." Mazzini, por su parte, dice del neófito: "Mucho desearía que escribiese algo... renunciando al absurdo e inmoral arte francés, al arte por el arte." Swinburne no desconoce la intención de Mazzini: "Lo que Mazzini quiere es que dedique y consagre mis fuerzas de escritor a hacer el bien, sirviendo a los demás exclusivamente, lo cual no puedo hacer; si lo intentase, perdería hasta mi capacidad de escribir versos."

Digitized by Google

Ahí tenemos un problema artístico que no es exclusivo de aquel tiempo, ni de ningún otro, sino que es de siempre, aunque hoy se crea exclusivo del nuestro bajo la denominación de arte "comprometido". En la literatura y en la poesía siempre ha entrado, en proporción mayor o menor, cierto elemento cambiante ajeno a las mismas, que unas veces es religioso, otras moral, otras social, otras político, y al cual cierta gente interesada, y sobre todo cierta gente ajena a la literatura y a la poesía, pretende darle importancia mayor que a la calidad artística misma, que es la única que decide del valor de la obra literaria o poética. El caso de Swinburne, y la manera tan poco escrupulosa como Mazzini quiere manejarle y explotarle, es característico. Mazzini sabía, aunque no siempre (prueba de ello era su fracaso como jefe político), manejar a la gente, y el resultado de sus manejos, en este caso, fueron las *Songs before Sunrise,* que Swinburne publica en 1871. Es cierto que Swinburne estaba predispuesto a dejarse manejar, ya que en su vida la rebelión alterna con el sometimiento, como dijimos. En octubre de 1866 escribe a William M. Rossetti: "Después de muchos meses de inacción forzosa he comenzado otros versos. Escribo un poemita de felicitación a Venecia... Espero cerrar el poema proyectado con alguna expresión (confío que no inadecuada) de reverencia hacia Mazzini. Después de todo, a pesar de las burlas y perversidades, es agradable tener algo en que creer, como me ocurre a mí con Italia." El poema en cuestión era *A Song for Italy,* escrito al mismo tiempo que el folleto *Liberty and Loyalty.* En la política va a sublimar, por algún tiempo al menos, sus torturados y torturantes

Digitized by Google

deseos carnales. Mazzini le anima, "esperanzado en ese poder gracias al cual usted ha encontrado su dirección verdadera, y que, en vez de obligarnos a admirarle, hará por transformarnos, levantará al dormido, obligará al pensamiento a informarse en acción; esa es la misión del arte y la de usted. No nos acune, para dormirnos, con los cantos del amor egoísta y con la idolatría de la hermosura física; agítenos, repróchenos, anímenos, insulte, marque a los cobardes, salude a los mártires, díganos que todos tenemos un gran deber que cumplir y que, antes de cumplirlo, el amor es una bendición inmerecida, la dicha una blasfemia, la creencia en Dios una mentira. Denos una serie de poemas para la Cruzada."

En 1867 Swinburne no sólo está convencido de la necesidad de escribir tales poemas, sino que los ha comenzado ya, informando a Rossetti: "Creo que alguna vez he de terminar un libro de poemas políticos y nacionales, tan completos y coherentes a su manera como *Les Châtiments* o *Drum Taps*... Creo que hay lugar para un libro de cantos sobre la revolución europea." En 1869 envía a Mazzini copia de la dedicatoria del libro, que le ofrece como pago de la deuda por su nueva inspiración. Sin embargo no todas las *Songs before Sunrise* son composiciones de tipo político, porque, además de éstas, hay otras de tipo filosófico (*Hertha, The Hymn of Man*), que resultan más importantes; los poemas de tipo político expresaban un anhelo cuyas posibilidades históricas habían pasado ya cuando el libro aparece. Las tropas monárquicas italianas entraron en Roma en septiembre de 1870, cayendo por tierra aquel sueño de Mazzini de una Italia unida bajo una

Digitized by Google

república.[106] Cierto que dicho fracaso de su anhelo político no afecta otro aspecto del libro: aquel donde el poeta presenta al hombre como criatura divina con derecho a la libertad. Swinburne adopta la idea de su maestro Mazzini, de que la humanidad no es un conjunto de hombres, sino un ser con alma colectiva, cuya prerrogativa inseparable es la libertad. Tal concepto lo expone el poeta, en colaboración con William M. Rossetti, en un folleto dirigido al congreso anticatólico celebrado (noviembre de 1869) simultáneamente con el concilio ecuménico donde se adoptó el dogma de la infalibilidad pontificia y se redactó el *Syllabus,* condenando las doctrinas liberales. "La libertad en que creemos (dice) es una e indivisible; sin pensamiento libre no hay libre vida. Tal democracia del espíritu, sin la cual el cuerpo personal o social sólo goza de una libertad falsa, debe afrontar, por ley misma de su existencia, aquella teocracia que el hombre fabrica para destruir la libertad verdadera." *The Hymn of Man* expresa la misma creencia, llegando el poeta a la conclusión de que, si el hombre inventa a Dios, es superior al mismo; el Dios único es el alma colectiva de la humanidad. Si los *Poems and Ballads* se matizaban de un pesimismo evidente, las *Songs before Sunrise* se matizan de un optimismo no menos evidente.

Swinburne consideraría dicha colección como la más importante y sincera de todas las suyas, opinión que no cambiará al final de su vida, cuando se retracta de tantas de sus opiniones antiguas. Acaso la idea central

106 Cuando el libro aparece, Víctor Manuel es ya rey de Italia y la revolución ha muerto. Mazzini muere a su vez al año siguiente.

Digitized by Google

de las *Songs before Sunrise* no la percibieran todos los lectores, sino sólo aquéllos dotados de alguna penetración filosófica: la idea de que la república no era para Swinburne una forma más del Estado, sino la libertad encarnada en la acción de la sociedad, cuando ésta alcanza su punto más elevado de desarrollo. Ese será el ideal que T. H. Green, su antiguo compañero en Oxford, define más tarde: "El máximo de poder para todo miembro de la humanidad, en orden de obtener lo mejor de sí mismo." Pero después de ese libro, ¿cuál podría ser el rumbo del poeta? Debe tenerse en cuenta que las *Songs before Sunrise* fueron resultado de ciertas condiciones necesarias a su inspiración, que no volverán a repetirse en su vida. Porque acaso convenga indicar que Swinburne, en cuanto poeta, nada tenía que decir, excepto cuando otros le confiaban un mensaje, lo cual se alía íntimamente con la poética francesa. A pesar de algo de lo antes dicho, Swinburne aparece en gran parte de su obra como uno de esos poetas que ante todo atienden a la perfección técnica de su arte, sin hacerse ilusiones acerca del valor especial de sus pensamientos. Eso tal vez le arrastrara a deleitarse en la palabra en cuanto palabra, sonido, música, encantación; aludiendo a sus *Memorial Verses* en honor de Gautier, escribe a John Morley (21 noviembre 1872): "El efecto métrico creo que no está mal, pero el riesgo de tal metro es lo difuso y lo fláccido; me apercibo de dicha tendencia hacia una forma de verbosidad lujuriante y dulzona, contra la cual es necesario precaverse, si no el poema pierde pie y cae, sin sentido y todo lo demás, en una oleada de música afeminada y monótona, o se extravía y derrama en la

Digitized by Google

masa de lo que llamo melodía que arrastra la cola." Su poesía, en efecto, no parece crecer, y trata siempre temas idénticos en idéntico tono exaltado. Sus poemas semejan variaciones sobre uno, dos o tres motivos únicos, que en todas sus composiciones reaparecen: el mar, el amor, con mayor o menor insistencia sobre el atributo amoroso de la crueldad, los elementos, la naturaleza, etc. En tal sentido se le diría cercano a Shelley (a quien Swinburne admiraba), aunque con un calor humano que en Shelley es raro encontrar.

Tras aquel período de entusiasmo viene otro de depresión. El poeta se aísla cada vez más y vive entre sus libros. El 27 de enero de 1876 escribe a un amigo: "La aburrida y monótona función de títeres de mi vida, que a menudo me parece tan desprovista de acción o de gozo como para que no valga la pena el aferrarse a ella." Hasta la literatura pierde para él atractivo, aludiendo a los versos como cosa "mejor que nada o, a lo menos, que parece mejor que nada", y si persiste en escribirlos es "por escapar al aburrimiento". George Moore, que quería conocerle, traza de él este retrato amargo, que es útil contrastar con aquel otro ya citado del colegial de doce años: "Fue William Michael (Rossetti) quien me dio la dirección... Abrí una puerta y me encontré en una habitación espaciosa, en la cual no había otro mueble que un catre. Sobre las sábanas estaba un hombre desnudo, un cuerpo extraño, diabólico y menudo, en cuya cabeza, demasiado grande para el cuerpo, había una gran masa de pelo colorado. El terror que aquel hombre me produjo sigue tan vivo en mí

Digitized by Google

como si me hubiera ocurrido ayer, si es posible todavía más vivo." [107]

A pesar de su desaliento, los trabajos de crítica le ocupan, y escribe un estudio sobre John Ford y otro excelente sobre Chapman; proyecta seguirlos con otros varios sobre los dramaturgos isabelinos y jacobitas. Se trataba de una obra en varios volúmenes, que no terminaría: *The Age of Shakespeare*. Trabaja también en una historia del desarrollo métrico de Shakespeare, acerca de la cual escribe a Gosse: "Me ocupo ahora en mi ensayo o estudio, largo tiempo proyectado, acerca del avance métrico o desarrollo de Shakespeare, tal como lo percibe el oído, no el dedo, así como de los cambios generales en tono y fases de su pensamiento, según se expresa en dicho cambio o avance estilístico." Pero la obra, al publicarse en 1880, le acarrea una polémica enconada con Furnivall, representante oficial de la erudición shakespeariana.

Pocos años antes había aparecido en Londres cierto personaje oscuro que iba a representar papel decisivo en la vida de Swinburne: Walter Theodore Watts, que luego alargaría así apellido: Watts-Dunton. Era un abogado provinciano que admiraba la obra de los prerrafaelitas; conoce a Rossetti y a Morris, pero a Swinburne no era tan fácil conocerle, hasta que Madox Brown se lo recomienda como abogado para que arregle sus dificultades legales con el editor Howell. En 1873 Swin-

107 Aquel terror lo ocasiona en parte el que Moore, dado su parecido con Swinburne, cree estar viendo su doble. Maupassant también dejó otro retrato de Swinburne y habló de él a los Goncourt, porque éstos dieron el aspecto y los rasgos del poeta inglés a cierto personaje de nacionalidad británica y gustos sadistas en su novela *La Faustin*.

Digitized by Google

burne pone todos sus asuntos en manos de Watts. En 1879 la salud del poeta es tan mala (ya fuera a causa de sus ataques de índole epiléptica, ya a causa del abuso del alcohol) que, con la aprobación materna (el padre había muerto), y no sin alguna artimaña también materna, se fuerza al poeta a aceptar esta solución: Watts se lo lleva a vivir con él, primero a su casa en Londres, luego a una villa, *The Pines,* que alquila en Putney; allí, bajo el cuidado y vigilancia de Watts, vivirá Swinburne hasta su muerte, ocurrida treinta años después. Renuncia a toda iniciativa o responsabilidad, existiendo como un niño, con sometimiento completo, que alcanza hasta a sus opiniones y doctrinas literarias, retractándose de no pocas de las suyas anteriores.

¿Cómo explicarse tal actitud? No se olvide que en Swinburne rebeldía y sometimiento eran actitudes alternas, y Watts, además, tenía sin duda temperamento dominador, que no debemos interpretar sólo como empeño en doblegar la voluntad del poeta, sin afecto hacia él: "Debo decir (escribe Swinburne a Watts) que echo de menos un Dios de la fe y de la amistad, al que ofrecer sacrificio de gracias por el don de un amigo tan bueno como usted." Por parte de Watts también es posible explicarse su custodia de Swinburne, aunque por razones menos simples que las que podemos atribuir al segundo al someterse a aquélla: afán de dominar a criatura tan superior, celos del pasado literario del otro. Bajo la custodia de Watts el poeta continúa su trabajo, que resulta en extremo prolífico. Pero es mejor aludir primero a algunas obras publicadas antes de la pérdida de su libertad: una segunda serie de *Poems and Ballads* (1878), donde incluye las elegías

Digitized by Google

respectivas a la muerte de Baudelaire y Gautier, más otras composiciones en las que la música del verso suena con magia inigualada. *Songs of the Springtides* (1880) y otros volúmenes diversos, son acogidos con frialdad, lo cual hace que el autor diga: "Mi pobre yo está rancio, una prenda fuera de moda." Bajo la égida de Watts, a partir de 1880 publica Swinburne unas 24 obras, sin aludir a otras cinco póstumas y a los manuscritos que deja inéditos; de toda esa masa sólo *Erechtheus* (1881), *Tristam of Lyonesse* (1882) y acaso *The Tale of Balen* (1898), pueden destacarse. Y aunque se desdiga de tantas admiraciones y tantas ideas que le sostuvieron antes en su vida de poeta, sólo en un punto no cambia: en su antipatía hacia la religión; Watts escribe acerca de la muerte de Swinburne: "Hasta el último momento guardó la animosidad más honda contra el credo que, según él creía, le había separado de sus relaciones más queridas ... Le prometí que ningún oficio religioso se celebraría sobre su tumba."

Los treinta años últimos de la vida de Swinburne nos dan una prueba más de cierta extraña condición en la existencia del poeta: lo que es bueno para el poeta es malo para el hombre, y viceversa; y es que, en la vida del poeta, lo que los demás consideran perjudicial, y digno de evitarse, es, en la mayoría de los casos, condición esencial y benéfica para la existencia de aquél. Watts prolongó la vida del hombre, pero dando muerte al propio tiempo al poeta.

Digitized by Google

GERARD MANLEY HOPKINS

El verso *To seem the stranger lies my lot, my life,* de Gerard Manley Hopkins (1844-1889), parece resumir su destino: poeta inédito en vida, desconocido excepto para unos pocos, convertido católico, cuyo credo religioso le apartaba de su familia y amigos protestantes, y sometido, como jesuíta que era, a la disciplina y censura de su orden, todo le excluía de compartir con los demás sus singulares dotes intelectuales. Si su obra ha sobrevivido, y alcanzado en este siglo la admiración que merecía, es gracias al empeño de otro poeta, Robert Bridges (1844-1930), amigo de Hopkins desde los años estudiantiles de ambos en la universidad de Oxford. Dicha participación de Bridges en la conservación de la obra poética de Hopkins, y su tardía presentación al público, [108] resulta tanto más simpática cuanto que el propio Bridges acaso no podía apreciar aquélla enteramente; sin embargo, una vez confesó al reverendo R. W. Dixon (otro amigo de Hopkins y conocedor de su obra) que "ninguna poesía le había transtornado tan completamente como la de Hopkins".

La afición poética es temprana en él. De entre sus poemas primeros, escritos cuando estudiaba en la escuela de Highgate, en Londres, algunos indican cierta in-

108 La edición primera de los *Poems* de Hopkins, con prólogo y notas de Robert Bridges, aparece en 1918. Por la solicitud de Bridges, algunos poemas de Hopkins fueron incluídos primeramente en diversas antologías, entre otras en la antología de guerra *The Spirit of Man* (1915), compilada por el mismo Bridges. Si la labor de éste en cuanto a comparación de originales, ordenación y presentación de los poemas es excelente, en cambio sus notas críticas, destinadas a guiar al lector, han provocado comentarios desfavorables.

Digitized by Google

fluencia de Shelley y de Keats, y aunque la del primero sea más duradera, la del segundo, que no es sólo literaria, revela una afinidad de deleite en las sensaciones; lo cual explicaría en parte la reacción ulterior frente a Keats [109] del poeta-sacerdote en que Hopkins se había convertido, acaso receloso de traslucir esa inclinación sensual instintiva. Mas los años de estudiante en Oxford iban a ser decisivos para Hopkins.

En 1860, cuando éste llega a la universidad, aun estaba vivo en Oxford aquel movimiento religioso comenzado hacia 1833, [110] para restablecer la autoridad de la iglesia anglicana y reanimar en ella algo de la espiritualidad medieval. Los temas y cuestiones suscitados por dicho movimiento habían sido expuestos en los *Tracts for the Time*, en uno de cuyos números (el XC) el reverendo John Henry Newman (más tarde cardenal) dio cuenta de su conflicto de conciencia, al sentirse en posición religiosa anómala dentro de la iglesia anglicana, lo cual le lleva a separarse de la misma y convertirse al catolicismo en 1854. A la conversión de Newman siguieron otras, y todavía ocurrían cuando Hopkins llega a Oxford. Frente a la tendencia católica se situaba la de los liberales, o *Broad Church*, de orientación racionalista protestante, y cuya figura principal era Benjamin Jowett, catedrático de griego y *master* de Balliol (el colegio de Hopkins, precisamente). Entre uno y otro partido estaban los anglo-católicos o ritualistas, representados por el doctor E. B. Pusey.

109 Véase la carta a A. W. M. Baillie, 6 mayo 1888.

110 Lo suscitó John Keble, como dijimos en la introducción a esta parte segunda, al predicar su sermón sobre *National Apostasy*, en el que planteaba la cuestión de averiguar de dónde derivaba su autoridad la iglesia anglicana.

Digitized by Google

Hopkins, así como otros de sus compañeros de estudios, se encuentra enfrentado con esas diversas influencias religiosas, inclinándose primero del lado del doctor Pusey. Pero al mismo tiempo otras influencias seculares y estéticas actúan sobre su ánimo, naturalmente bien dispuesto a recibirlas: la de Matthew Arnold, catedrático de poesía, y la de Walter H. Pater, *fellow* de Brasenose College y tutor universitario de Hopkins. Pater era cinco años mayor, y aunque su primera obra importante (el estudio sobre Winckelmann) es de 1867, puede suponerse que sus ideas, si no enteramente formadas cuando encuentra a Hopkins, estaban ya en formación. Para Pater escribe, probablemente, su diálogo platónico inconcluso *On the Origin of Beauty* (1865). La simpatía de Pater hacia el arte griego, el humanismo y la época renacentista debían atraer al esteta en Hopkins; pero religión y ética luchaban en él contra estética y sensualidad.

El 28 de enero de 1866 escribe a su compañero E. H. Coleridge (nieto del poeta): "He pensado bastante, desde que estuviste aquí, en aquello que decías acerca de cómo te parece particularmente ofensiva la doctrina de las penas eternas. Lo que ahí te disgustaba era ver que las consecuencias de la eternidad dependiesen de cosa tan trivial e inadecuada como la vida, y comprendo tu punto de vista. Pero la respuesta que yo daría se me ocurre pronto; porque en realidad tu argumento prueba lo contrario, ya que sería increíble e intolerable si nada hubiese que contrarrestara dicha trivialidad, corrigiéndola y vengándola. Para mí toda esa trivialidad nos da una de las razones más fuertes en favor de la opinión contraria... Ciertamente creo

Digitized by Google

que las creencias firmes hacen que el acontecer ordinario nos parezca aún más ridículo de lo que nos parecería sin aquéllas; pero en tal caso ya no somos parte de esa trivialidad y queremos sacar de ella a los demás."

Así pues, durante los años escolares en Oxford ocurría en el alma del poeta una lucha entre sus instintos y gustos estéticos naturales y la formación de una disciplina rigurosa ética y religiosa que los encauzara. Para lograr tal disciplina, ¿cuánto tuvo que sacrificar de aquellos gustos naturales? De que Hopkins era en extremo sensible a la hermosura tenemos alguna prueba: "Creo que nadie admira tanto como yo la hermosura del cuerpo, y naturalmente es un consuelo encontrar hermosura en un amigo o un amigo en la hermosura." Esa inclinación instintiva que le llevaba hacia lo hermoso se aliaba a una disposición apasionada,[111] de la cual también tenemos prueba en

111 "Un día, durante el retiro espiritual (que terminó el día de Pascua de Navidad), leíamos en el refectorio el relato de la oración en el huerto, de la hermana Emmerich, y comencé de pronto a sollozar sin poder contenerme. Escribo esto porque, si un minuto antes me hubiesen preguntado, respondería que tal cosa no había de sucederme; y aun al ocurrir, en cierto modo me quedé asombrado de mí, al no hallar en la razón rastro de causa alguna para una pena como de toda una vida. Cosa semejante recuerdo en un jueves santo, cuando llevaban a la sacristía la hostia consagrada. Pero ni el peso, ni la tensión de la pena, quiero decir de aquello que causa pena, nos conmueven de por sí, ni nos arrancan lágrimas; lo mismo que un cuchillo afilado no corta por el hecho de apretarlo sin que la mano tiemble. Mas siempre hay un toque, un algo que hiere el costado, y que no se espera, lo cual, en ambos casos, deshace la resistencia y atraviesa. Y tan delicado puede ser, que lo patético parece ir directamente al cuerpo, aclarando de paso el entendimiento. Mas, por otra parte, si el asunto no es importante, o no nos importa, como en lo patético dramático, sólo

Digitized by Google

alguna amistad exaltada cuando colegial, en la escuela de Highgate. Por lo tanto la "hermosura mortal" era en extremo peligrosa para él, dada su preferencia instintiva hacia ella y su temperamento apasionado.

Más tarde, después de su conversión y ordenación, Hopkins llegaría a encontrar un camino: en el goce de la hermosura hay entonces para él algo sacramental, que impone como sacrificio el control de la sensibilidad por medio de la voluntad disciplinada; a ello le ayuda el principio de la renuncia al mundo, inculcado por la práctica de sus votos religiosos. Así en el poema *To what serves mortal Beauty*, donde se pregunta cómo afrontar la hermosura corporal, armoniza al poeta que acepta aquella hermosura y al sacerdote que renuncia a ella, gracias al reconocimiento de la función ética de dicha hermosura, ya que sólo al llegar a tal reconocimiento puede percibirse la significación metafísica de la misma. "No creo haber visto jamás nada tan hermoso como la campánula azul que estuve contemplando. Por ella conozco la hermosura de Nuestro Señor." (*Note-books*, mayo 1870.) Mas a pesar de eso hay momentos en la poesía de Hopkins, como ocurre por ejemplo cuando presenta el cuerpo de Harry Ploughman (el *child of Amansstrength*, con sus *lylylocks* y su *liquid waist*, en el poema *Harry Ploughman*), donde el tono y la expresión traicionan un deleite demasiado personal en aquella hermosura, sin otra trascendencia en ella que acaso la de la misma

---

hará correr unas lágrimas ligeras; la emoción fuerte procede de una fuerza acumulada antes de la descarga."

Digitized by Google

gracia y perfección alcanzadas por la naturaleza en su obra. [112]

Aquella tensión sufrida en el ánimo de Hopkins entre anglicanismo y catolicismo va a resolverse en favor de éste. En su *Journal* (17 julio 1866), confiesa: "Creo que fue la noche pasada, aunque también es posible que fuera la anterior, cuando vi claramente la imposibilidad de permanecer dentro de la iglesia anglicana, mas resolví no decir nada a nadie hasta pasados tres meses... y naturalmente no dar ningún paso hasta después de graduarme." El primer paso lo da al escribir a Newman (28 agosto 1866): "Estoy deseoso de convertirme al catolicismo, y creo que acaso le sea posible concederme unos momentos." [113] El 21 de octubre fue recibido por Newman dentro de la iglesia católica. Pero a Hopkins no le basta la conversión; dos años después escribe en su *Journal* (15 mayo 1868): "Resuelto a ser religioso." El 7 de septiembre entra en Manresa House [114] como novicio jesuíta, y nueve años más tarde, en 1877, es ordenado sacerdote.

---

112 Ese riesgo lo conocían bien los escritores ascéticos españoles, los cuales, por eso mismo, no temían incurrir en la paradoja extraña de pasar, desde el elogio de la naturaleza, las plantas y los animales, como obra de Dios en la que se reflejaba su hermosura divina, a las diatribas más acerbas contra el cuerpo humano: al tratar del mismo olvidaban que también era obra divina y que, por tanto, también podía ser reflejo de la hermosura de su creador. En el poema *The Golden Echo* (*Maid's Song*, fragmento de una obra dramática inconclusa: *St. Winefred's Well*), Hopkins califica a la hermosura de "cara y peligrosamente dulce", lo cual nos indica tanto la parte tónica que él hallaba en la misma como la tóxica.

113 Hopkins admiraba a Newman como "nuestro mayor maestro vivo de estilo" y "la mente más vasta".

114 El convento jesuíta de Roehampton.

Digitized by Google

¿Es que alguna otra urgencia, además de la del fervor religioso, le lleva a profesar? A la mayoría de las personas sinceramente religiosas les ha bastado siempre con vivir dentro de su fe, sin hacer el sacrificio de profesar. En la profesión de Hopkins parecería posible entrever el afán de levantar una defensa intangible entre sus deseos y la satisfacción de los mismos; en carta a A. W. M. Baillie (12 febrero 1868), amigo y compañero de Oxford, dice Hopkins: "Espero ordenarme pronto, pero quiero que sea un secreto hasta llegado el momento. Además es el camino más feliz y en realidad el único. Sabes que quise una vez ser pintor; pero ahora, aunque pudiera, no querría; porque en realidad los aspectos más elevados y atractivos del arte ponen a prueba nuestras pasiones, las cuales no me parece seguro afrontar. Sigo queriendo escribir y, en cuanto sacerdote, me parece posible, no con tanta libertad como me gustaría (por ejemplo, poco o nada en verso), aunque sin duda aquello que sirva mejor a la causa de mi religión... [115] El resultado es que soy en extremo osado en cosas de las cuales, de otra manera, me preocuparía, estando como estoy incierto acerca de si dentro de pocos meses no me veré encerrado en un claustro; estado mental que, aun siendo penoso de alcanzar, una vez alcanzado depara verdadero sentido de libertad."

115 A pesar de que es un convertido, o quizá precisamente por eso mismo, puede escribir en cierta ocasión: "La religión entra muy adentro... en realidad es la impresión más honda que tengo al hablar con la gente... que son o que no son de mi religión."

Digitized by Google

Carta en la cual hay varios puntos importantes a señalar: 1º) su temor a afrontar las pasiones que una vida de artista laico pudiera despertar o agudizar en él; 2º) su sospecha de que la labor del poeta pueda sufrir a causa de su profesión religiosa; 3º) esa "libertad" que le parece posible alcanzar una vez encerrado en un claustro. Respecto a este punto tercero conviene citar lo que diez años más tarde escribe al canónigo anglicano R. W. Dixon (5 octubre 1878): "Me pregunta si escribo versos. Lo que había escrito, lo quemé antes de profesar como jesuíta,[116] por no ser propio de mi estado, excepto a petición de mis superiores. Así que durante cinco años nada escribí, aparte de dos o tres piececillas de circunstancias, al presentarse la ocasión. Mas cuando en el invierno del 75 naufragó el *Deutschland* en la desembocadura del Támesis, ahogándose cinco monjas franciscanas que iban a bordo, desterradas de Alemania por las leyes Falck, tanto me afectó el suceso que, al decirlo así a mi Rector, éste indicó como deseable que alguien escribiese un poema sobre dicho tema. Ante tal insinuación me puse a trabajar, y aunque al principio mi mano anduviese algo torpe, produje el poema".

Líneas que pueden darnos alguna idea del sacrificio que Hopkins, en cuanto poeta (no aludamos al del hombre), se había impuesto al profesar; sobre todo si tenemos en cuenta esto otro que escribe al mismo (24 octubre 1879): "Cuanto publicamos debe antes ser visto por los censores." Y cuando dichos censores dieran su *nihil obstat* al contenido de sus versos, aun

116 Parece que en efecto quemó antes de profesar los versos escritos entre 1866 y 1868, exceptuando algunos.

Digitized by Google

quedaba todavía por dar la aprobación "estética", que sus hermanos en la orden nunca le otorgaron mientras vivió: "The Month", el órgano jesuíta, rechazó la publicación de aquel mismo poema, *The Wreck of the Deutschland*, escrito con el permiso tácito del rector, así como de otra composición, *The Loss of the Eurydice*, que Hopkins también había ofrecido.

Después de ordenarse, la compañía mueve a Hopkins de un lado a otro, acaso por no hallar que encajaba satisfactoriamente. Los años más felices son quizá los que pasa en St. Beuno's College, en la costa de Gales; los más deprimentes, los dedicados a trabajo parroquial en Manchester, Liverpool y Glasgow; los más dolorosos, los últimos, pasados como profesor de griego en el University College (institución jesuíta) de Dublin, donde está *at a third remove*. ¿Sería justo ver, en ese triple alejamiento a que Hopkins alude, el del poeta, el del católico, el del inglés? Su contacto con los feligreses pobres de las ciudades industriales pudo revelarle la miseria de las clases trabajadoras: "Debo decirte que pienso siempre en un futuro comunista. Creo que el artesano inteligente es amo de la situación... Temo que no esté lejos alguna revolución grande. En cierto modo es terrible decir que soy un comunista...[117] Además es justo, aunque no digo que lo sean también los medios para llegar hasta ahí. Cosa terrible es que la parte mayor y más necesaria de una nación riquísima tenga que llevar una vida

117 En su carta siguiente al mismo destinatario (Robert Bridges), rectifica: "Pocos motivos tengo para ser un *Rojo*; la *Commune* roja fue quien asesinó últimamente a cinco de nuestros padres."

Digitized by Google

dura, sin dignidad, conocimiento, comodidades, satisfacciones ni esperanzas, en medio del exceso que ella misma crea. Profesa que no le importa lo que arruina y quema: la civilización y el orden viejos deben ser destruídos, lo cual es perspectiva terrible. Pero, ¿qué ha hecho por esa gente la civilización vieja?... Inglaterra se ha vuelto enormemente rica, pero esa riqueza no ha llegado a las clases trabajadoras; es de suponer que empeoró la situación de las mismas. Además, ese orden inicuo de la civilización vieja lleva dentro otro más viejo aún, así como lo que es herencia del mismo: la religión vieja, saber, arte, etc., y toda la historia conservada en los monumentos existentes. Mas como las clases trabajadoras no han sido educadas, nada saben de todo eso, ni podemos esperar que les importe o no destruirlo. Mientras más miro, más negro, y merecidamente negro, me parece el futuro." (A Robert Bridges, 2 agosto 1871.)

Influencia decisiva en el poeta-sacerdote es la de Duns Escoto. Lo lee por vez primera durante unas vacaciones en Douglas, isla de Man, en 1872: "En tal momento comencé por apoderarme, en la biblioteca de Baddely, de un ejemplar del comentario de Escoto a las Sentencias de Pedro Lombardo, y me encendió una ola nueva de entusiasmo. Acaso no conduzca a nada, acaso sea una merced de Dios. Pero entonces precisamente, al percibir algún *inscape* (más adelante se hallará la explicación de esta palabra) del cielo o del mar, pensaba en Escoto." (*Note-books.*) Insistiendo en otra ocasión: "No tengo tiempo ni siquiera para leer libros ingleses sobre Hegel, mucho menos el original, porque en realidad casi no sé alemán...

Digitized by Google

Hace algún tiempo devolví con pena a la biblioteca la *Metafísica* de Aristóteles, al comprender que no podía leerla ahora, ni probablemente nunca. Después de todo, puedo leer algo de Duns Escoto, que me interesa más que Aristóteles y más, *pace tua*, que una docena de Hegels." (A Robert Bridges, 20 febrero 1875.) Hopkins tomó de Escoto el principio de individuación, el cual, en ciertos poemas suyos, hace que la actividad de una cosa aparezca como elemento especial en el ser de la misma; su propia inclinación le llevaba a subrayar la importancia de la individualidad en las cosas. Escoto dio además al poeta una aprobación o sanción estética, y al sacerdote una justificación de su gusto por la poesía y otras artes.

Relacionadas con esa inclinación de Hopkins a subrayar la importancia de la individualidad en las cosas, están estas palabras que escribe en sus *Comments on the Spiritual Exercices*: "Me encuentro a mí mismo, con mis placeres y penas, mis facultadés y mis experiencias, mis méritos y culpas, mi vergüenza y mi sentido de la hermosura, [118] esperanzas, temores y todo mi destino, más importante para mí que nada de lo que veo. Y cuando me pregunto de dónde viene este tropel y hacinamiento del ser, tan rico, tan distintivo, tan importante, nada puede responderme. Y eso lo mismo si hablo de la naturaleza humana como si hablo

118 Es curioso que Hopkins junte ahí su vergüenza y su sentido de la hermosura. Para quien esté familiarizado con esas experiencias psicológicas destinadas a hallar lo que un paciente piensa (el paciente debe responder a una palabra dada, en un mínimo de tiempo, con otra), tal aproximación es reveladora.

Digitized by Google

de mi individualidad, de mi ser existencial.[119] Porque siendo la naturaleza humana más altamente templada, individualizada y distintiva que nada en el mundo, en modo alguno puede haberse desarrollado, desenvuelto ni condensado de la vastedad del mismo, ni tampoco por operación de poderes comunes, sino tan sólo por alguno de determinación y temple más fino y superior que ella misma, y ciertamente superior a todo lo que vemos; porque tal poder tenía que poner en marcha los elementos primarios y obstinados hasta darles el temple necesario. Y mucho más si consideramos el pensamiento: cuando considero mi ser existencial, mi consciencia y sentimiento de mí, el sabor mío, del YO y de *mí*, por encima de todas las cosas y en todas las cosas, lo hallo más distintivo que el sabor del aguamiel o del aguardiente,[120] más distintivo que el olor de la hoja de castaño o del alcanfor, y, sea por los medios que sea, es incomunicable a otro hombre (lo mismo que cuando niño acostumbraba a preguntarme: ¿qué será esto para otro cualquiera?). Ninguna cosa en la naturaleza se aproxima a esta indecible tensión de temple, diferenciación e individuación, este ser existencial mío propio; nada lo explica ni se le asemeja, excepto en tanto que los demás hombres pueden sentir igual con respecto a sí mismos. Mas eso sólo multiplica el fenómeno a explicar, en tanto que los casos sean iguales o se

119 Al traducir *selfbeing* por existencial es necesario advertir que no hay contacto alguno entre el pensamiento de Hopkins y la última (¿o es ya penúltima?) moda literaria francesa.

120 El texto traducido dice *ale or alum* (cerveza o alumbre); mas para conservar la aliteración, más importante quizá que el significado mismo de las dos palabras, se las ha traducido en equivalente aliterativo.

Digitized by Google

asemejen. Pero no hay tal semejanza para mí; rebuscando en la naturaleza saboreo el *yo* en un jarro único: el de mi ser existencial. Nada que pueda desarrollarse, refinarse o condensarse da señales de poder equiparar eso para mí, ni de darme otro sabor de lo mismo, ni al menos un sabor que se le asemeje."

Para un poeta con una consciencia tan extremada de su propia individualidad (y obsérvese que al mismo tiempo no hay ahí egotismo alguno) el trabajo poético debía tener resultados singulares; y en efecto, digan lo que digan sus comentaristas acerca de tradición e influencias, la poesía de Hopkins parece (y adviértase que esto lo dice un extranjero) algo aparte en la evolución de la lírica inglesa. [121] Consonante con dicha cuestión es algo que Hopkins indica acerca de lo arduo que es el menester del poeta: "Cosa afortunada es que no haya camino real hacia la poesía. El mundo debiera saber ya que no es posible llegar al Parnaso de un vuelo." (*Poetry at Oxford, Note-books*, abril —?— 1864.) Mas aún sabiendo eso, los poetas pretenden siempre salvar tales distancias con algún atajo.

En carta a A. W. M. Baillie (10 septiembre 1864), el poeta de veinte años que entonces era Hopkins, expone algunos de esos engaños poéticos: "Creo que el lenguaje en verso puede dividirse en tres clases. La primera y más alta es propiamente poesía, lenguaje de la inspiración. La palabra inspiración no tiene por qué suscitar dificultades: con ella indico un estado de gran agudeza mental (en realidad anormal), ya enérgica, ya receptiva, según que los pensamientos origi-

121 Se dice que George Herbert y Christina Rossetti eran dos de los poetas ingleses que más admiraba.

Digitized by Google

nados entonces parezca provocarlos una presión o acción del cerebro o un asombro inesperado. Este estado lo producen varias causas, generalmente físicas, como buena salud, condiciones atmosféricas o (aunque sea prosaico) cierto período de tiempo después de comer. Pero no hay para qué entrar en eso; basta con decir que la poesía de la inspiración sólo puede escribirse en tal estado mental, aunque dure un minuto, por los poetas mismos. Naturalmente que todo el mundo tiene estados semejantes, pero, de no ser uno poeta, lo que entonces crease no sería poesía. La segunda clase la llamo parnasiana;[122] sólo los poetas pueden decirla, pero, en el sentido más elevado, no es poesía. No requiere aquel estado mental en el cual se escribe la poesía de la inspiración; se la dice al nivel y desde el nivel del pensamiento del poeta, no, como en el caso anterior, cuando la inspiración (don del genio) lo levanta por encima de sí. Porque ocurre con el genio que, cuando en calma, no está tan por encima de lo mediocre como la diferencia entre genio y mediocridad nos haría pensar; sino que tiene el poder y privilegio de elevarse desde ese nivel hasta una altura por completo remota de lo mediocre. En una palabra: que su grandeza consiste en *que pueda ser tan grande.* Entonces el parnasiano es un lenguaje que el genio habla como adecuado a su exaltación y lugar entre otros genios, pero que, en su transporte, no canta. Los grandes hombres, quiero decir poetas, tienen to-

122 No debe confundirse ese tipo de lenguaje poético que Hopkins llama parnasiano con la poesía parnasiana francesa, aunque en realidad no sería difícil hallarles alguna relación.

Digitized by Google

dos su propio dialecto parnasiano, que se forma generalmente a medida que van escribiendo, hasta que al fin (y ese es el punto a señalar) ven las cosas de manera parnasiana y las describen en esa lengua parnasiana sin mucho esfuerzo de la inspiración... Ahora bien, una señal de lo parnasiano es que uno puede imaginarse escribiendo así, si fuera poeta; pero no digas que, si fueras Shakespeare, podrías imaginarte escribiendo *Hamlet*, porque eso, precisamente, es lo que me figuro no es posible que concibas...

"Hay un género más elevado de lo parnasiano, al que llamo castalio, que procede de una clase más modesta de inspiración, y hermosos poemas hay que están escritos en él por entero... La clase tercera es, simplemente, lenguaje en verso (distinto del de la prosa), y es el délfico o idioma de la planicie sagrada, usado lo mismo por el poeta que por el poetastro. Cuando la poesía se habla, se habla en esa lengua; pero hablarla no quiere decir que eso sea hablar poesía. Puede también añadirse el olímpico, que es el lenguaje del genio extrañamente masculino, el cual se abre camino de pronto hacia el campo de la poesía, sin que tenga derecho a entrar allí... La poesía inusitada tiende al principio a parecernos así... Debo añadir una cosa que deje atrás: mucho parnasianismo rebaja más que nada el nivel medio de un poeta... Eso es lo que en general se entiende por poesía artificial, que toda ella es parnasiana."

De lo citado podemos deducir cuál era el lenguaje poético preferido de Hopkins; pero aun es más explícito en otra ocasión. En una de sus cartas a Bridges (vol. I de sus *Letters*, p. 89), dice que el lenguaje

Digitized by Google

poético "debe ser el lenguaje corriente intensificado, intensificado en cualquier grado, diferente de sí mismo, con tal que no sea un lenguaje anticuado". Y si el lenguaje poético requiere según él intensidad, de otra parte también requiere concentración: en su ensayo *Poetic Diction* (*Note-books*), diferenciando prosa y verso, se pregunta por qué, si la prosa mejor y la mejor poesía usan del mismo lenguaje, no habría el escritor de preferir la prosa sin ataduras; el verso sólo no añade hermosura al pensamiento, ya que el pensamiento en prosa ("prosa pelada y simple afirmación") se deteriora con la adición del metro. Es evidente, añade, que el verso necesita y engendra una diferencia de dicción y pensamiento: el efecto del verso en el pensamiento y en la expresión es concentrarlos; con lo cual no sólo quiere decir tersura y claridad, sino vividez.

Según Hopkins las señales de un estilo perfecto son éstas: 1ª) debe ser de su tiempo; 2ª) su elocuencia debe ser bastante para sostener el caudal de la poesía; 3ª) al combinar dichas dos cualidades debe resultar distintivo. Ciertas gracias interiores, o cualidades éticas, han de acompañar también dicho estilo: verdadero espíritu humano, ni sensiblero, ni arrogante, lo cual es su cualidad más valiosa. Hopkins aboga además por la importancia de la seriedad: "Especie de piedra de toque del arte más elevado es la seriedad; no gravedad, sino el tomar el tema seriamente: realidad." (*Letters*, vol. I, p. 225.) La afectación es fatal al estilo y a la seriedad, y una de las peores afectaciones es el arcaísmo. También es importante la espontaneidad, lo inmediato de la atracción; o sea, el "arte

Digitized by Google

o virtud de decir al lector todo lo que es justo, interesándole, reteniéndole". (*Letters*, vol. I, p. 160.) Pero atracción, concentración y otras virtudes retóricas no se obtienen sin otra cualidad que Hopkins llama centralidad o referencia a un punto. Dos artificios de estilo revelan el poder imaginativo de un escritor, y son "continuidad de frase" y "continuidad de sentimiento"; por continuidad de frase designa Hopkins "una cualidad dramática gracias a la cual todo lo que precede parece necesitar y engendrar lo que sigue". (*Letters*, vol. II, p. 8.) Lo que quiere decir por secuencia de sentimiento no lo explica Hopkins, sino su corresponsal R. W. Dixon: "Algo así como un material vasto que de antemano está todo allí, y al cual el accidente momentáneo de escribir no añade nada; material que sólo una mano poderosa puede asirlo, desarrollarlo y manifestarlo." (Véase la carta de Dixon en *Letters*, vol. II, p. 10.)

Pero en realidad a Hopkins no parece haberle preocupado tanto la teoría como la técnica poética, y a ésta alude de preferencia en sus cartas, libros de notas y diarios. Su *Journal*, en efecto, no contiene sino anotaciones de sucedidos, datos sobre el estado del tiempo, gentes que ha visto; la atención principal se dedica a observaciones delicadas y exactas de luz y color, efectos de la puesta de sol, formas de nubes; datos útiles todos para el poeta y el lingüista. Sin embargo, el origen del poeta se ve mejor en tales anotaciones que en sus versos primeros. En algunas de ellas, sobre todo en las hechas durante un viaje por Suiza en 1868 (poco antes de entrar en la Compañía de Jesús), puede observarse cómo la expresión espon-

Digitized by Google

tánea capta la visión particular, uniendo en ellas al artista y al metafísico; en la forma y color de árboles, montañas, glaciares y nubes Hopkins adivina un modelo secreto, una hermosura específica e individualmente distintiva para designar la cual crea la palabra *inscape*, y para designar la sensación de *inscape*, la palabra *stress* o *instress*.[123] Usa por vez primera de ambos términos en unas notas sobre Parménides, y en una de sus cartas (*Letters*, vol. I, p. 66), dice: "Mas así como el aire, la melodía, es lo que más me atrae en música, en poesía aquello que busco es el dibujo, el modelado, o lo que acostumbro a llamar *inscape*; ahora bien, la virtud del dibujo, modelado o *inscape* es ser distintivo."

Vamos a examinar ahora lo que, desde el punto de vista técnico, dice en el *Preface* a sus poemas, prefacio manuscrito guardado por Bridges y que Hopkins debió escribir hacia 1883. Se refiere ahí a los poemas compuestos entre 1876 y 1889, no a los más tempranos:[124] "Los poemas contenidos en este libro están escritos, unos en ritmo flúido (*running rhythm*), el ritmo comúnmente usado en inglés, otros en ritmo

123 Con la palabra *inscape* se designa la cualidad específica o individualmente distintiva de hermosura de estilo en cualquier objeto, cualidad que constituye la naturaleza o esencia revestida por el yo desnudo y potencial. La palabra (*instress*), que Hopkins no define, designa la energía cohesiva (en cuanto distinta del no ser y de la nada), gracias a la cual se sostienen las cosas; el efecto de aquel *inscape*; el yo o personalidad de quien ve; esos son sus significados probables.

124 *The Wreck of the Deutschland* es el primer poema perfecto de Hopkins, y el primero de la colección poética para la cual compuso dicho prefacio. Sin embargo, en las ediciones ulteriores de sus versos los editores fueron incorporando aquella parte que ha podido hallarse de los poemas anteriores a la profesión religiosa.

Digitized by Google

cortado (*sprung rhythm*) y otros en una mezcla de ambos; de los escritos en ritmo flúido, unos van en contrapunto, otros no." El ritmo flúido, también llamado por Hopkins ritmo tipo, es "el que se mide por pies, ya de dos, ya de tres sílabas... nunca más, ni menos". Después de enumerar varias clases de acento y ritmo, Hopkins distingue en el verso inglés dos pies posibles, y por lo tanto dos ritmos, trocaico y dactílico, los cuales pueden combinarse; mas "como el verso escrito estrictamente en dichos pies se volvería monótono y doméstico, los poetas han introducido libertades y desviaciones de la regla..." Tales irregularidades son "el pie invertido (*reversed feet*) y el ritmo invertido o contrapuntal..."

"El ritmo cortado,[125] tal como se le utiliza en este libro, va medido regularmente por pies de una a cuatro sílabas, y para ciertos efectos particulares puede usarse cualquier número de sílabas débiles (*slack syllables*). Tiene un acento único, que recae en la sílaba única, si sólo hay una, o, si hay más, la escansión va, como ya se dijo, en la primera, y así se originan cuatro clases de pie, monosilábico y acentual trocaico, dactílico

125 La palabra *sprung*, que designa un ritmo, no un metro, significa algo así como abrupto. "Mucho tiempo he tenido la obsesión de un ritmo nuevo, que ahora llevo al papel (en *The Wreck of the Deutschland*)... Consiste en medir solamente por acentos o acentuación, sin tener en cuenta el número de sílabas." Hopkins condensa más tarde su definición: "Un acento constituye cada pie." Según su inventor, tal ritmo "existía" plenamente en el verso anglo-sajón y, en forma degradada y de aleluyas, en *Piers Ploughman*." Sería curioso comparar el ritmo cortado de Hopkins, tal como aparece en ciertos poemas suyos, con el ritmo del versículo de Claudel, aunque, como es sabido, los poemas de Hopkins no se publicaran hasta 1918.

Digitized by Google

y el primer peán; por tanto hay cuatro ritmos naturales correspondientes, aunque nominalmente se mezclen los pies, y así cualquiera de los mismos puede seguir a otro cualquiera. De ahí que el ritmo cortado se diferencie del ordinario por ser sólo un ritmo nominal, un ritmo mezclado o logoédico, en vez de tres ritmos, y por otra parte, por tener doble flexibilidad de pie, de modo que dos acentos cualesquiera pueden ir, o bien uno tras de otro, o bien separados por una, dos o tres sílabas débiles. El ritmo cortado estricto no puede ser contrapuntal.

"En el ritmo cortado es natural que los versos se deslicen (*rove-over*) unos en otros; es decir, que la escansión de cada verso equilibre la del anterior, y si el primero tiene al final una o más sílabas, el otro debe tener al comienzo igual número de sílabas menos.

"Dos libertades le son naturales: una es la pausa, como en música... La otra es la cola o batidor (*hangers, outrides*); es decir, una, dos o tres sílabas añadidas al pie y que no se cuentan en la escansión nominal. Se llaman así porque parecen colgar, pendientes del verso, o cabalgar delante o detrás del mismo."

Su primer intento de ritmo cortado lo lleva a cabo en el poema *Lines for a Picture of St. Dorothea*, aunque ahí el resultado no deja presumir lo que tal ritmo llegará a ser en poemas ulteriores. Para marcarlo al lector, Hopkins usa primero de ciertos signos ortográficos, que recargaban la página, y que luego disminuye o suprime.[126] En *The Wreck of the Deuts-*

126 Bridges le indicó cómo dichos signos ortográficos, para marcar el ritmo, resultaban una confesión de que no era inteligible.

Digitized by Google

chland lo emplea ya con fuerza y coherencia; pero Bridges, al recibir el poema, responde que no piensa volver a leerlo, aunque más tarde llegue él mismo a usar ese ritmo en alguna de sus propias composiciones. Hopkins no se desanima ante la reacción primera de Bridges, sino que, por lo contrario, decide: "No pienso alterar nada. ¿Por qué habría de alterarlo? No escribo para el público; tú eres mi público y espero convencerte... Concedo que hay que estudiarlo, que es oscuro, pues no tenía grandes deseos de que el sentido fuera muy claro, aunque indudablemente pudiste haberlo leído, sin el esfuerzo necesario para entenderlo todo, de modo que ciertos versos y estrofas quedasen en la memoria y se ahondaran las impresiones superficiales, gustándote algunos sin agotarlos todos... Te hubieras acostumbrado al estilo y sus rasgos, que realmente no son raros... Cuando se nos presenta algo nuevo, como mis aventuras en el *Deutschland,* nuestras críticas primeras no son las más verdaderas, mejores, más sentidas ni duraderas, sino lo primero que se nos ocurre en aquel momento." (A Robert Bridges, 13 mayo 1878.)

El ritmo cortado de Hopkins es un ritmo auditivo, no visual; así lo advierte al mismo Bridges, en postdata a la carta citada, al enviarle otro poema, *The Loss of the Eurydice*: "Para hacerle alguna justicia a mi *Eurydice* no debes leerlo torpemente con los ojos, sino con los oídos, como si el papel te lo declamara... Acento es lo que le da vida." Sin embargo Hopkins no adopta de modo exclusivo el ritmo cortado; en sus sonetos últimos, por ejemplo, usa el ritmo ordinario, aunque modificado. Elemento importante del ritmo

Digitized by Google

nuevo es la aliteración, de la cual usa Hopkins largamente (en sus *Note-books* dice de la misma: "Podemos en verdad dudar de que a alguien de buen oído le satisfaga sin ella nuestro verso"), así como de la asonancia, la rima interior y ciertas escalas vocales sutiles, no como adorno, sino como elementos del ritmo expresivo que descubre y en cuyo empleo no sigue un cálculo previo; precisamente porque lo que le agradaba en dicho ritmo era su naturalidad, fundiendo como fundía dentro de sí el ritmo propio del pensamiento y de la expresión con el de los sonidos mismos. Su propósito era dotar a la versificación inglesa de variedad y flexibilidad, tanto en el aspecto musical como en el lingüístico, sin perder de vista la arquitectura de aquélla. [127]

En sus palabras a Bridges sobre lo que es la primera reacción crítica, tenemos ya un punto de vista sobre lo que Hopkins piensa de la crítica; para él "la crítica es un don raro, sobre todo la poética", y "el requisito primero del crítico es liberalidad, el segundo liberalidad y el tercero liberalidad". (*Further Letters*, p. 56.) Su posición anómala de poeta inédito, y sobre todo de poeta que, por pertenecer a una orden religiosa, no tenía libertad de publicar (queremos decir

127 Respecto a las innovaciones métricas de Hopkins acaso sea interesante citar el parecer de Mr. T. S. Eliot: "Son ciertamente buenas: mas, como sucede con el pensamiento del autor, operan dentro de un círculo estrecho, y resultan fáciles de imitar, aunque no adaptables a muchos propósitos. Me chocan además por carecer de inevitabilidad; es decir, que se acercan a veces a lo puramente verbal, ya que el poema entero sólo nos ofrece más cantidad de la misma cosa, una acumulación antes que un desarrollo de pensamiento y sentimiento". (*After Strange Gods*).

Digitized by Google

libertad en potencia, porque libertad para publicar de hecho pocos poetas la tienen hoy), le hace particularmente sensible al aislamiento intelectual de otros; como ejemplo puede citarse lo que escribe a R. W. Dixon (13 junio 1878), poeta, aunque no inédito, desatendido del público: "Si yo hubiese escrito y publicado cosas cuya hermosura extremada el autor mismo siente de modo agudo, y que fueran... casi por completo desconocidas... sentiría cierto alivio si me dijeran que alguna persona las había apreciado hondamente... y, si tuviera alguna utilidad, diría más, como una especie de deber caritativo, para compensar, en lo que puede una voz, el desengaño que a veces debe sentir, al ver su rico y exquisito trabajo casi tirado." Y puesto que su profesión religiosa le impide desear fama como poeta, añade en la misma carta: "Cuando hablaba de fama no pensaba en el daño que hace a los hombres en cuanto artistas; puede hacerles daño, como dice usted, pero también puede hacérselo la falta de ella... Lo que lamento es la falta de reconocimiento debido a la obra misma; porque así como a cada acto moral, ya justo, ya injusto, le pertenece por la índole de las cosas premio o castigo, igualmente corresponde a cada forma percibida por la mente, por la índole de las cosas, admiración o su contrario. El mundo está lleno de cosas y sucesos, fenómenos de toda clase, que pasan desapercibidos y sin testigos... Y si lamentamos esta falta de testigos en la naturaleza bruta, mucho más la sentiremos en las cosas hechas por el hombre, con pena perdida y esperanza decepcionada." Como ese testigo es el público, veamos lo que de éste dice en la carta misma antes citada: "La fama ganada

Digitized by Google

o perdida es cosa cuya concesión está en manos de un juez azaroso, osado, incompetente e injusto: el público, la multitud."

Toda salida cerrada, ahogada su vida, no es de extrañar que escriba de su estado: "Ataúd de depresión en el que vivo sin la menor esperanza de cambio" (*Letters,* vol. I, p. 214); "Me mata el ser un eunuco del tiempo y no engendrar nunca." (*Id., id.,* p. 222). De ahí que pretenda engañarse con trabajos de erudición, con la composición musical, porque ambas ocupaciones le aliviaban del peso de su auto-censura moral y religiosa; erudición y música, como la arquitectura, son actividad exenta de aquella dicotomía, obsesionante para Hopkins, de lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo. Durante los dos años últimos de su vida Hopkins sólo escribe cinco poemas, cuyo tono dominante es disgusto y desesperación, con los cuales fe y resignación están en lucha inefectiva. Una anécdota que cuenta él mismo nos dará idea de su estado de ánimo: "Me templo a la llama de una hazañilla mía" (alguien le había engañado y Hopkins le advirtió que anduviera con cuidado, porque él también podía engañarle, como en efecto lo lleva a cabo por medio de una carta a nombre de un personaje ficticio), engaño que, según dice, "tuvo éxito más allá de mis esperanzas más locas... No podía creer en tal éxito, ni en que la vida pudiese deparar placeres semejantes". (A Robert Bridges, 18 octubre 1888.) ¿Es de extrañar, por eso, que sus palabras al morir: *I am so happy,* repetidas dos veces, nos suenen con el alivio de quien ve el término de la existencia, más que con la vislumbre de una recompensa sobrenatural?

Digitized by Google

Las únicas frases de simpatía honda, aliento y justificación que Hopkins oyó en vida son éstas que le escribió Dixon: "Comprendo su posición actual, aislamiento y ejercicios que deben dar a sus escritos un encanto raro... algo que no puedo describir, pero que para mí conozco con las palabras inadecuadas de patetismo terrible; algo de lo que usted llama, en poesía, temperamento; temperamento justo que alcanza a lo terrible: el terrible cristal." (*Letters,* vol. II, p. 80.)

Digitized by Google

INDICE

Prefacio v

I. De 1800 a 1830.

Fondo histórico del *romantic revival* . 3
William Blake 21
William Wordsworth 39
Samuel Taylor Coleridge 62
Percy Bysshe Shelley 84
John Keats 104

II. De 1830 hasta el fin de siglo.

Fondo histórico de la época victoriana . 127
Lord Alfred Tennyson 151
Robert Browning 175
Matthew Arnold 198
Algernon Charles Swinburne 219
Gerard Manley Hopkins 244

Digitized by Google

En la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de Rubén Bonifaz Nuño, se terminó la impresión de este libro el día 20 de junio de 1958. La edición estuvo al cuidado del autor y de Jesús Arellano. Se hicieron 850 ejemplares.

Digitized by Google